KIRCHLICHE KUNST IM ALTEN AUGSBURG

Von

Dr. J. E. Weis-Liebersdorf

IN ZWEI TEILEN

Mit über 100 Illustrationen nach Originalphotographien

ERSTER TEIL

Lorenz M. Rheude

MÜNCHEN
ALLGEMEINE VERLAGSGESELLSCHAFT M. B. H.

INHALT.

I.

Das Jubeljahr 1500 und die goldene Pforte.

Die Jubiläen von 1300 bis 1500 S. 1.
Die goldene Pforte von 1500 nach Hans Burgkmair 1 f.
Die angebliche Säule von der „schönen Pforte" des Tempels zu Jerusalem 2.
Alexander VI. über die Jubiläumspforten 2.
Der Zeremonienmeister Johann Burchard von Strassburg 2 f.
Der fragliche Ort der porta santa bei St. Peter 3 f.
Der Jurist Felix Hemmerlin über das Jubeljahr 4 f.
Das deutsche Rombüchlein und die Sage von der goldenen Pforte in St. Peter 5.
Der Nürnberger Ratsherr Nikolaus Muffel und seine „Beschreibung der Stadt Rom" 6.
Erste Eröffnung einer Jubiläumspforte im Jahre 1450 in der Laterankirche 6.
Das lateranische Bild des Erlösers und das Jubiläum 6 f.
Keine eigene Pforte im Lateran 8.
Benennung der Thore von St. Peter 8.
Entstehung der liturgischen Eröffnungsfeier des Jubiläums (im Jahre 1500) 8 f.
Päpstliche Anordnungen über die künstlerische Ausstattung der porta santa, über Abfassung der Jubiläumsbulle, über die Vollmachten der Beichtväter und über die Aufsicht bei den stets offenen Jubiläumskirchen 10.
Feierliche Verkündigung der Jubiläumsbulle 10.
Beratung über den Ritus der Eröffnung des Jubiläumsthores 10 f.
Die Eröffnungsfeier des Jubiläums am Weihnachtsabend 1499. 12.
Burchards Würdigung der religiösen Zeremonien 12 f.
Aufhebung aller vollkommenen Ablässe anlässlich des Jubiläums 13.
Das Wesen des Jubiläumsablasses und die neueste Forschung 13.
Die Geldspende und der Ablass für die Verstorbenen; moralische Vorbedingung 14 ff.
Missbräuche der Almosensammler und deren Beseitigung 16.
Kardinal Ferrari und die Pönitenziare in Sachen des Ablassalmosens 16.
Abkürzung der Wallfahrtszeit gegen ein Almosen zur Restauration der Petersbasilika 17.
Fürsorge des Papstes zur Sicherheit der Jubiläumspilger 17 f.
Die Jubiläumswallfahrt des Papstes 18.
Ausweisung der räuberischen Korsen aus dem Kirchenstaate 18 f.
Schliessung der goldenen Pforte an Epiphanie 1501 19.
Ausdehnung des Jubiläums im Jahre 1501 auf den christlichen Erdkreis; die Minoriten verkündigen das Jubiläum in Italien; der Kardinal von Gurk in Deutschland 19.

II.

Augsburg um 1500, das Katharinenkloster und die Basilikenbilder.

Renaissance und Reformation in Deutschland; Geschichte Augsburgs in dieser Zeit 20 f.
Wirtschaftliche Fragen in Staat und Kirche 21 f.
Kultur und Kunst in der freien Reichsstadt Augsburg um 1500, 22 f.
Porträtskizzen Holbein des Aelteren aus seiner Vaterstadt 23.
Kaiser Maximilian, Kunz von der Rosen, Jakob Fugger 23 f.
Heinrich Grün, Bürgermeister Ulrich Artzt, die Aebte Konrad Mörlin und Johannes Schrott von St. Ulrich 24 f.
Weibliche Bildnisse 26.
Alter u. Charakter des Frauenklosters St. Katharina 26.
Neubau von Kloster und Kirche; die heutige kgl. Gemäldegalerie darin 26 f.
Der angebliche Bruch der Klausur; die Stürme der Religionsneuerung 27.

Geistliche Gnadenvorrechte des Klosters; letzteres erhält die Privilegien der sämtlichen Kirchen Roms 28.
Die Gedenktafel im Maximiliansmuseum zu Augsburg 28 f.
Eine deutsche Uebersetzung des verlorenen Ablassbriefes 29 f.
Die Jubiläumsgnade in der Bulle inbegriffen 31.
Unter dem Eindrucke des herannahenden Jubeljahrs 1500 werden die „Basilikenbilder“ in Auftrag gegeben 31.
Kardinal Raimund von Gurk zieht am Christabend 1500 in Augsburg ein und verkündet am Weihnachtsfest das Jubiläum 1501 für Deutschland 31.
Das Schicksal der für den Türkenkrieg bestimmten Jubiläumsgelder 31 f.
Die Weltchronik über den Wert des Almosens 32.
Der feierliche Empfang eines Kardinals; Stellung dieser Kirchenfürsten 32.
Augsburgs Glanzzeit und Demütigung; der Ostertag 1632 im Katharinenkloster 33.
Glaubenstreue der Nonnen; Bedeutung der Basilikenbilder als künstlerische Verherrlichung des Gnadentums der römisch-katholischen Kirche 33.
Der Klosterkreuzgang von St. Katharina und seine Kunstwerke 33 f.
Die Basilikenbilder als Cyklus; ihre Reihenfolge; die Meister; der Preis 34 f.
Ehrenrechte der Stifter von kirchlichen Kunstwerken; deren tiefere Begründung 35 f.
Die Mysterienbühne des Mittelalters und der scenische Aufbau der Basilikenbilder 36.
Die altertümlichen Schergenscenen und der künstlerische Fortschritt bei Holbein und Burgkmair 36 f.
Hohe archäologische Bedeutung der Passionsscenen über den Wallfahrtskirchen 37.
Erhaltung und Aussehen der Basilikenbilder; verschiedene Behandlung des Hintergrundes 37 f.
Gegenwärtige Aufstellung in der kgl. Galerie zu Augsburg 38.

III.

Hans Holbein der Aeltere (1473—1524); die Entwicklung seiner Kunst; das Basilikabild Santa Maria Maggiore.

Die Streitfrage über Holbein des Aelteren Geburtszeit; Ergebnis der neuesten Forschungen 39 f.
Die Familie Holbein; die Jugend des Künstlers 40.
Bildnisse des 30jährigen Künstlers und seiner Angehörigen auf dem Basilikabild von St. Paul 40 f.
Einwände gegen die Deutung der Bildnisse 41.
Die Söhne des Künstlers; die erhaltenen Porträts 41 ff.
Holbeins Frau auf den Gemälden des Künstlers 43 f.
Der Aussätzige des Sebastiansaltares 44.
Vergleichung verschiedener angeblicher Selbstbildnisse Holbeins; einzelne Bedenken 44 f.
Der Eindruck von der Erscheinung des Künstlers; ein aufstrebender Uebergangsmensch 45.
Schwierigkeit des künstlerischen Fortschrittes; Abhängigkeit des Künstlers von seiner Zeit 45 f.
Mitarbeiter des älteren Holbein; der Künstler in Ulm, Frankfurt, Kaisheim; eigenhändige Werke 46.
Datierung der „Paulusbasilika“; finanzielle Lage des Meisters 48.
Der Katharinenaltar 1512 und der berühmte Sebastiansaltar um 1516; der verschuldete Künstler wandert ins Elsass aus; sein Tod 1524, 48.
Holbeins Entwicklungsgang kein Rätsel mehr 49.
Unterschied seiner ruhigen Weise von der pathetischen Art Schongauers; Aehnlichkeiten mit Friedrich Herlen von Nördlingen, mit flämischen und kölnischen Meistern 49.
Fortschritte in Komposition und Farbengebung 49 f.
Die Marienbasilika (1499) von Gehilfen ausgeführt 50.
Zwei Madonnenbilder (1499 und 1501) in Nürnberg 50 f.
Porträtstudien auf den Frankfurter Stammtafeln, auf dem Kaisheimer Altar und auf der Paulusbasilika 51.
Zeichnerische Richtung bei gesteigerter Farbenfreude 51.
Die Marien- und Paulusbasilika kennzeichnen Holbeins erste, mittelalterliche Periode 52.
Der neue Renaissancestil in den Werken von 1512 und 1516, 52.
Würdigung des Sebastiansaltares 52 ff.
Zusammenhang des gothischen und Renaissanceornaments mit dem Gegenstand 54.
Bedeutung des Stoffes für Kunst und Künstler 54.
Anlass zu künstlerischem Wetteifer bei den Basilikenbildern 54 f.
Dreimalige Signierung der Marienbasilika 55.
Fälschungen in Sachen des älteren Holbein 55 f.
Zwei Handzeichnungen Holbeins zur Marienbasilika 57.
„Krönung Mariae“; Auffassung der Madonna, die Trinität als drei menschliche Personen gebildet 58.
Unterschied von Skizze und Gemälde 58 f.
Ein anderes Skizzenblatt mit „Mariae Krönung“ 59.
Die ältesten Trinitätsdarstellungen in der christlichen Kunst 59.
Die drei göttlichen Personen in Menschengestalt auf einem altchristlichen Sarkophag 59 f.
Freiheit der Künstler; kirchliche Vorschriften über Dreifaltigkeitsbilder 60.
Originelle Trinitätsbilder zu Ausgang des Mittelalters 60.
Holbeins Skizze zur „Enthauptung der hl. Dorothea“ 60.
Wahrheit und Dichtung in der Legendenlitteratur; Absichten der Legendenschreiber 61.

Zwei Klassen von Martyrgeschichten in altchristlicher Zeit 61.
Die religiöse Erzählungslitteratur zur Karolingerzeit und zur Zeit der Kreuzzüge 61.
Die „goldene Legende" des Jakob a Voragine, Erzbischofs von Genua (1292—1298) 61.
Bedeutung dieses Buches im Mittelalter 62.
Die Dorothealegende, ein Muster von volkstümlicher Martyrerzählung 62 ff.
Häufung der Strafen; Macht eines Heiligen in bestimmten Fällen infolge göttlicher Zusage vor dem Martyrtod (stipulatio) 64 f.
Der Inhalt der Holbeinschen Dorotheaskizze 65.
Abweichungen des ausführenden Malers 65 f.
Die Engel auf dem Basilikabild St. Maria Maggiore 66 f.
Die Scene der „Geburt Christi" 67 f.
Ursprung und Rang der Basilika Santa Maria Maggiore zu Rom; das willkürliche Architekturbild 68 f.
Verwandtschaft der „Marienbasilika" mit verschiedenen Kunstrichtungen 70.
Die Mängel der ersten Tafel im Basilikencyklus 70 f.
Die Farbenstimmung; Leistungsfähigkeit von Holbeins Werkstätte 71.

IV.

Die Paulusbasilika (1504); das Ideal des Schönen und das Problem des Hässlichen bei Holbein dem Aelteren.

Mittelalterliche Legenden über die Paulusbasilika zu Rom und deren Umgebung; der Monte Testaccio; die Cestiuspyramide; das Denkmal von der sagenhaften Kirchweihe durch Gregor den Grossen; der Ort des letzten Abschieds der Apostelfürsten 72 f.
Die Ueberlieferung vom Orte des Kreuzestodes Petri 73.
Die Richtstätte des hl. Paulus (Tre Fontane) 73.
Holbeins „Leben des hl. Paulus" nach Geschichte und Legende 73.
Verteilung der Vorgänge 73 ff.
Quellen der Legende 75.
Der Meister des Amsterdamer Kabinets und Holbeins Scene „Saulus' Bekehrung" 75 f.
Die Taufe des hl. Paulus in Damaskus 77.
Der Taufstein; der taufende Ananias; der Sakristan; der betende Greis 77 f.
Der Täufling Paulus; Aktkenntnis des älteren Holbein; ästhetische Wirkung 78.
Verlegenheiten in der Perspektive; „der Apostel im Gefängnis" 78 f.
Physiognomie des Boten 79 f.
Die Lichtgebung auf der linken Seitentafel 80.
Geschickte Teilung der Bildfläche des Mittelstückes; Landschaft und Architektur; die Basilika und der predigende Paulus als Mittelpunkt 80.
Malerische Architektur der Paulusbasilika 81.
Die Predigt des hl. Paulus; die Temperamente 82.
Das Kirchenpflaster 82.
Die Perspektive des älteren Holbein 82 f
Sitzende Frau in Rückansicht (Thekla) 83 f.
Die Theklalegende 85.
Die Kopftypen der Apostel Petrus und Paulus 86 f.
Die Abschiedsscene der Apostelfürsten 87 f.
Die Ketten der beiden Apostel 88.
Die beiden Schergen 88 f.
Der Klosterbruder beim Abschied der Apostel 89 f.
Die „goldene Legende" über den Hingang des hl. Paulus 90.
Darstellung der Enthauptung des hl. Paulus 91.
Die Zuschauer 91 f.
Der Körper des Völkerapostels wird aufgefunden und aufgebahrt 92.
Der bärtige Kardinal 94.
Porträts von geistlichen Würdenträgern und Mönchen 95 f.
Kunstgewerbliche Gegenstände 96.
Das Haupt des hl. Paulus auf der Bahre 96.
Ueberblick über den Bildercyklus aus dem Leben des Apostels 96 f.
Die obere Bühne; Christi Dornenkrönung; eine Vermutung über die ursprüngliche Komposition 97 f.
Auffassung des leidenden Heilandes 98 f.
Der bayrische Söldner mit dem Rohr 100 f.
Pilatus und der Ratsherr 101 f.
Zwei verhandelnde Juden 103 f.
Farbengebung; nachträgliche Verbesserungen 104 f.
Die Kunsttypen der Paulusbasilika 105 f.
Anmerkungen zum ersten Teil 107.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/kirchlichekunsti00weis

I.

Das Jubeljahr 1500 und die goldene Pforte.

Seinem Ursprunge nach ist das Jubiläum eine unwillkürliche Freudenfeier der ganzen Christenheit aus Anlass der Jahrhundertwende. Nicht der Papst führte es ein. Zu Beginn des Jahres 1300 füllten Pilger aus aller Herren Länder die Basilika von St. Peter zu Rom und redeten von einem grossen Ablass, der alle hundert Jahre stattfinde. Vergeblich liess Bonifaz VIII. in den päpstlichen Archiven nach alten Urkunden suchen; doch sollte dem Wunsche des Volkes willfahrt werden. Am 22. Februar 1300 ward in der Peterskirche eine Bulle verkündet, worin für das Jahr 1300 und jedes folgende hundertste Jahr vollkommenster Sünden- (und Straf-) Erlass all' denen erteilt war, welche ihre Sünden bereuen und beichten und die Kirchen der heiligen Petrus und Paulus 30 mal, wenn sie Römer, 15 mal, wenn sie Auswärtige seien, besuchen würden. Die Zeitgenossen wissen nicht genug zu erzählen von dem unerhört massenhaften Andrang von Pilgern; 200 000 Wallfahrer sollen sich fortwährend gleichzeitig zu Rom befunden haben und mit ihrer Bewirtung zufrieden gewesen sein.[1] Auf Bitten der Römer gestattete Papst Clemens VI., damals in Avignon, die Jubelfeier schon nach Ablauf eines halben Jahrhunderts und trotz der noch herrschenden Pest soll 1350 die Pilgerzahl zeitweilig eine Million erreicht haben. Urban VI. liess bereits 33 Jahre als Zwischenzeit für die Jubelfeier gelten, doch waren 1390 und 1423 infolge der Zeitumstände die Wallfahrten weniger zahlreich. Ungeheueren Zudranges erfreute sich das Jubiläum 1450 unter dem kunstsinnigen Papste Nikolaus V.; Paul II. bestimmte 1470 die Wiederkehr der Jubelfeier alle 25 Jahre, wobei es fortan blieb; Sixtus IV. feierte 1475 das sechste Jubeljahr.[2]

Am 20. Dezember 1499 kündigte Alexander VI. das Jubeljahr 1500 an mit einer Bulle, die mit den Worten „Unter vielfachen Sorgen" anhebt. Trotz der bekannten Persönlichkeit des Papstes und einer ärgernis-erregenden Umgebung erschienen Pilger in grosser Zahl. Der deutsche Chronist Georg Demer schreibt[3]: „Item des jars an dem 24. December, ist auf den weihennechten abent, hat angefangen das gnadenjar, und dett man auf die guldin bort zu Rom, ist darnach eingangen 1500 jar. und weret ain gantz jar. und zoch fill folcks gen Rom beim pabst Alexander und remischen king Maximilian; sagt man, die guldin port wer vor im 500 jar nie offen gewesen."

Auf Burgkmairs „Basilika von St. Peter" ist die goldene Pforte von 1500, wahrscheinlich nach einem Holzschnitt oder Kupferstich abgebildet; ein prächtiges, fein profiliertes Frührenaissance-Portal trägt eine auf das Jubeljahr bezügliche Inschrift. Unrichtig bezeichnete Lübke in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland den Himmelsthron in Burgkmairs Bild von 1507 als erste Spur der Renaissance in einem deutschen Gemälde; die Petersbasilika vollendete Burgkmair bereits 1501 und das sorgfältig ausgeführte kleine Marmorportal, die porta aurea, bildet den ersten sicheren Beweis für den beginnenden Renaissance-Einfluss in der deutschen Malerei. Burgkmairs Abbildung der goldenen

Pforte kennzeichnet den gewaltigen Eindruck, den das Jubiläum mit seinen Feierlichkeiten in Rom auf die Christenheit machte; der Augsburger Meister, der die ewige Stadt wohl nie gesehen, veranschaulicht seinen Zeitgenossen die goldene Pforte, das Sinnbild der Jubiläumsgnade. Wer die reizenden Ornamente der frühen Renaissance an den marmornen Pilastern und Gesimsen von St. Maria del Popolo, der Lieblingsstiftung Papst Sixtus IV., gesehen und bewundert, braucht nicht, wie Alfred Schmid in seinen „Forschungen über Hans Burgkmair" an venezianische Vorbilder zu denken, um sich die lilienartig aufwachsenden Ornamentstengel auf der Marmoreinfassung der goldenen Pforte zu erklären; an Rom und die Peterskirche von 1500 werden wir gemahnt; noch niemand beachtete bisher die zierlich gewundene Säule, welche durch die goldene Pforte hindurch sichtbar wird; es ist eine bekannte Sehenswürdigkeit der Basilika, die sich noch heute daselbst findet, angeblich eine Säule von der schönen Pforte des Tempels zu Jerusalem, das Muster für die ehernen Säulen, womit Bernini das Ciborium über der Confessio des Apostelfürsten schmückte; auch Raphael verwendete solche Säulen auf der in Hamptoncourt befindlichen Zeichnung zur bekannten Tapete „Heilung des Lahmen". Burgkmairs Darstellung der goldenen Pforte von St. Peter vom Jahre 1500 besitzt auch einen hohen archäologischen Wert; das Thor ist selbstverständlich nicht mehr vorhanden, — es verschwand mit der alten Peterskirche —, eine andere Abbildung aber ist bis jetzt nicht zu Tage gekommen. Stilistisch besteht gar kein Bedenken gegen die Richtigkeit von Burgkmairs Zeichnung; die porta aurea entspricht ganz dem zarten Stilgefühl des damaligen Rom und steht in seltsamem Gegensatz zur sonstigen willkürlichen Architektur des Malers. Die Ceremonie der goldenen Pforte erregte nicht bloss Burgkmairs Aufmerksamkeit, sondern ihre Herkunft und Geschichte beschäftigte damals vielfach die Geister. Der Papst selbst, Alexander VI., sagt in der Indiktionsbulle: „Die Pforte der Basilika von St. Peter, die man alle hundert Jahre beim Jubiläum zur Mehrung der Andacht bei den Gläubigen zu öffnen pflegt, . . werden Wir mit eigenen Händen aufthun und auch bei den Basiliken St. Paul, Lateran und St. Maria Maggiore die anderen Thore öffnen lassen, die man ebenfalls nach der Sitte des Jubeljahres zu öffnen pflegt." Ueber die Gepflogenheit bezüglich der goldenen Pforte unterrichtete den Papst sein Zeremonienmeister Johann Burchard von Strassburg, dessen Tagebuch uns erhalten ist.[4] An ungeschminkter Offenheit, um nicht zu

Abb. 1. Die goldene Pforte des Jubeljahrs 1500. Petersbasilika. Burgkmair.

sagen Rücksichtslosigkeit, lässt Burchards Tagebuch mitunter nichts zu wünschen übrig; während er seine Vorgesetzten keineswegs schont, kehrt er in seiner eigenen Amtsführung oft das Handwerksmässige unliebsam her-

Abb. 2. Gemalte Kandelaber im Appartamento Borgia des Vatikan. Rom. Pinturicchio.

vor und blickt mit hochnäsiger Höflingsmiene auf das Volk herab. Es sind eben die Menschen der Renaissancezeit, jener grössten inneren Krise, welche die Kirche jemals überstand. In St. Peter, so berichtet Burchard, „zeigte ich Sr. Heiligkeit die Stelle in der Veronikakapelle, welche nach Angabe der Kanoniker der Basilika die goldene Pforte heisst, die an jedem Jahrhundertjubiläum herkömmlicherweise von den Päpsten geöffnet wird, was, wie ich öfters hörte, im Volke gesagt und geglaubt wird. Se. Heiligkeit beschloss, dieselbe solle in gleicher Weise in der Stunde des Jubiläumsanfanges geöffnet werden.“ Sofort erhielt ein Maurermeister vom Papste den Befehl, die Mauer im Umfange der goldenen Pforte bis auf vier oder fünf Fingerbreite zu

lösen, keinesfalls aber zu durchbrechen, damit sie, wenn Se. Heiligkeit zur Vesperstunde der Weihnachtsvigilie Hand anlege, leicht und unverzüglich falle und allgemeinen freien Eintritt ermögliche. So war alles geordnet, der Papst kehrte in den Palast zurück und der Maurermeister machte sich mit den anderen

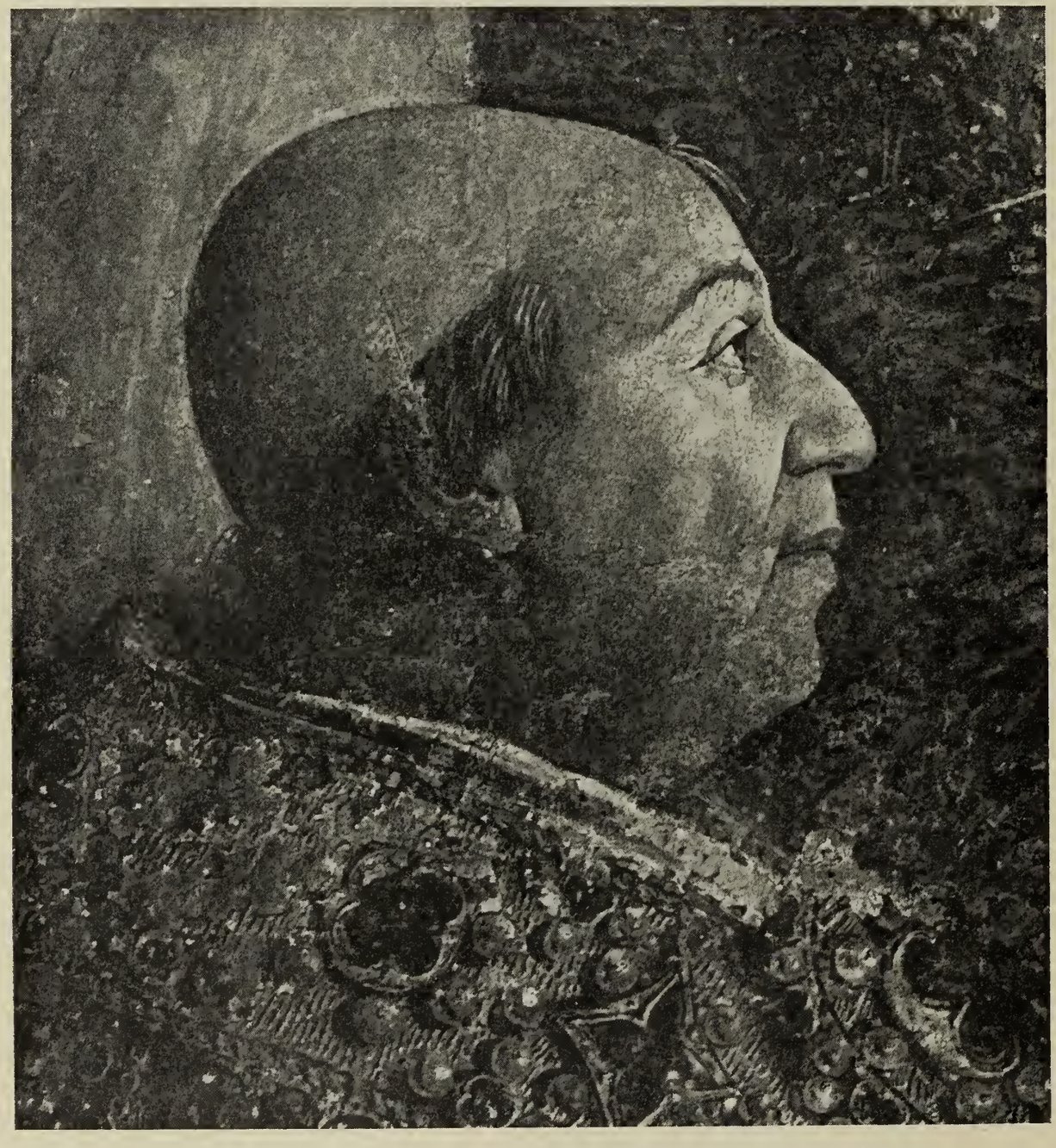

Abb. 3. Papst Alexander VI. Appartamento Borgia. Rom. Pinturicchio.

ans Werk. Wie sich aber herausstellte, fand sich an der betreffenden Stelle keine Spur einer zugemauerten Pforte. „An diesem Ort," fährt Burchard selbst weiter, „befand sich nie zuvor eine Pforte, sondern die Mauer war überall gleichartig zusammengefügt. Es stand sogar ein fester Altar an besagter Stelle, die wir Pforte nannten; doch da das Volk die Meinung von dieser Pforte hegte, wollte ich die Leute in einer Meinung, welche die Andacht fördert, nicht stören." In seiner maliziösen Art beruft sich weiter unten der Zeremonienmeister auf das Witzwort: „Sola fides salvat rusticum", der blosse Glaube macht den Unwissenden selig. Und doch war der Volksglaube von der goldenen Pforte nicht ganz so grundlos, wie Burchard dachte; selten fehlt der Sage ein wahrer Kern. Neuestens übersah man, dass Burchard wiederholt das volkstümliche Gerede als seine Quelle angiebt; man vermutete, er habe aus der Schrift des berühmten Juristen Felix Hemmerlin (1389 bis 1464) geschöpft, die zur Vorbereitung des Jubeljahres 1450 verfasst worden war und 1497 zu Basel gedruckt wurde. Anspielend auf die „enge Pforte" (Matth. 7, 13) bemerkt Hemmerlin in seinem Dialog „de anno iubileo":

"Auf diese Pforte beziehen wir am Passendsten die goldene Pforte zu Rom, die geöffnet werden wird bei der Feier unseres Jubiläums bei der Basilika St. Johann im Lateran und bei St. Peter, dem Apostelfürsten, die da 50 Jahre hindurch fest vermauert ist."[5] Der gelehrte Hemmerlin war also, wie der Chronist Demer, der irrigen Meinung, im Jahre 1400 sei ein Jubiläum gefeiert worden; 500 Jahre bei Demer halte ich nämlich für einen Schreibfehler statt 50. Auch täuschte sich Hemmerlin mit der Ansicht, 1450 werde auch in St. Peter eine goldene Pforte geöffnet werden. Man redete zwar von einer solchen Pforte in der Peterskirche, behauptete aber nicht deren Oeffnung zum Jubiläum. So das deutsche Rombüchlein, das zuerst um 1472 in Holzdruck erschien und in der Folge oft gedruckt wurde; ich benütze die in Rom herausgekommene deutsche Ausgabe von 1494.[6] Bei Beschreibung des Veronika-Altars in St. Peter wird eine fabelhafte Begebenheit berichtet, woraus immerhin zu ersehen ist, dass man sich in St. Peter von einer goldenen Pforte zu erzählen wusste, eben an dem Altare, den die Kanoniker der Basilika dem Zeremonienmeister Burchard angaben. „Item by der Veronica altar ist die gulden porta und ist vermuret und verpaut und verpoten uff zu thun: wan (= da) ein Romer ertöt vatter und mutter und sin geswaster umb das im das guet allein blieb: und ging darnach durch die port und sprach in freffel: es sy huet got lieb oder leit so mus er mir min sunde vergeben. Da sprach ein stim hin wider. Dir huet und keinem mere. Die wort hort ein cardinal und sagt das dem heiligen vatter dem pabst: da lies der pabst die porten vermuren: und vermalediet alle die hende an legten die porten uff zu thun: und der pabst da er starb da lies er sich vor die port begraben zu einem

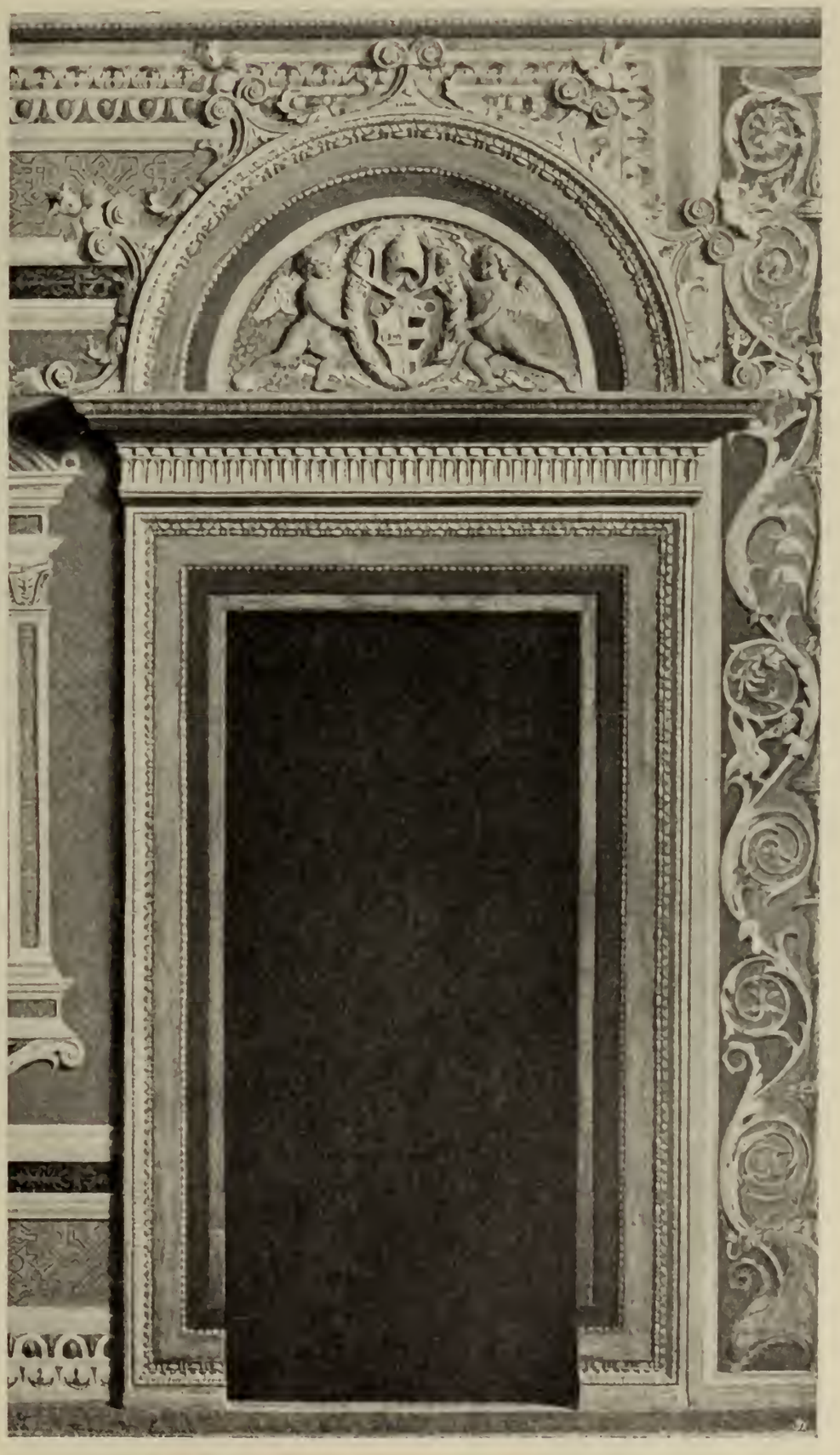

Abb. 4. Thür im Appartamento Borgia des Vatikan. Rom.

zeichen das die port nicht solt geoffent werden es wurde dan von got geoffenbart. Item under der gulden porten ist ein altar da sagt man am cristag die crist messe uff." Der Nürnberger Ratsherr Nikolaus Muffel war 1452 zur Kaiserkrönung Friedrichs III. in Rom und suchte „mit allem vleis von trefflichen leuten" Nachrichten über die Merkwürdigkeiten der Stadt zu sammeln, erzählt aber in seiner „Beschreibung der Stadt Rom"[7] nichts von einer Oeffnung der goldenen Pforte in St. Peter beim Jubiläum 1450, obwohl ihm die sagenumwobene Pforte selbst wohl bekannt wurde. Seine Legende ist noch besser ausgeschmückt. Er schreibt von der Peterskirche: „Item hinder dem altar zu der rechten hant, so man hineingeet, do dy heylig Fronika aufstet, do ist die gulden pfort, dadurch Christus das heylig creutz getragen hat, ist von kostlichem merbelstein und hat Tytus und Vespasianus gen Rom pracht; und vor zeytten do sy offen ist gewest, wen einer dadurch gangen ist, der ein mort gethan hat, dem sind sein sünd und der mort vergeben gewest, das hat so lang gewert, piss einer frefflich gemort hat und ging dadurch und sprach: wers got lieb oder leyt, so wolt er hindurch geen und im müsten sein sünd vergeben werden; also kam das dem pabst für, der hyes und liess die pforten von stund an vermauren und sprach: niemant sol got also dadurch versuchen und darauf sunden und mussen ewicklich vermaurt beleiben." Die Fabulierlust und Kritiklosigkeit des treuherzigen Nürnbergers muss unergründlich gewesen sein, da er nicht einmal an diesem Märchen von mechanischer Sündenvergebung Anstoss nahm. Eigentümlich ist bei ihm die Beziehung der goldenen Pforte zum Leiden des Heilands; er fügt noch bei: „Item neben derselben gulden porten ist vermaurt der stein, der auf dem heyligen grab gelegen ist. Item doselbst in der porten hinter dem Altar ist der thur ein gross stuck von zipressen holtz, die in derselben porten anhangen ist." Wenn der gute Ratsherr von einem Thor, das doch nicht existierte, so viel zu erzählen wusste, so scheint der Schluss berechtigt, die ganze Ueberlieferung von einer goldenen Pforte vor 1500 sei ins Reich der Fabel zu verweisen; Nikolaus Paulus, der bekannte Historiker der Reformationszeit, musste sich aber hierin eines Besseren belehren lassen. Thatsache ist nämlich die Oeffnung der „goldenen Pforte" in der Laterankirche bereits im Jubeljahr 1450. Der berühmte Florentiner Giovanni Rucellai war zwischen Februar und März 1450 in Rom aus Anlass des Jubiläums und schrieb Reiseerinnerungen und Denkwürdigkeiten der heiligen Stadt. Bei St. Peter, St. Paul, St. Maria Maggiore sagt er kein Wort von einer dort befindlichen heiligen Pforte; von der Laterankirche hingegen berichtet er, wie folgt: „Die Kirche des heiligen Johannes, St. Johann im Lateran genannt, hat eine Länge und Breite ungefähr wie die Kirche vom heiligen Kreuz in Florenz, mit 5 Schiffen und 5 Thoren, mit 2 Reihen Pilastern und 2 Reihen Säulen. Unter den fünf Thoren befindet sich eines, welches fortwährend vermauert ist mit Ausnahme des Jubeljahres. Man bricht es auf zu Weihnachten, wenn das Jubiläum beginnt, und so gross ist die Andacht, welche die Leute zu den Ziegeln und Kalkstücken haben, dass diese sofort nach dem Abbruch vom Volke im Sturm weggetragen werden und die Pilger von jenseit der Alpen sie wie heilige Reliquien mit nach Hause nehmen; man sagt, es sei das Bild unseres Herrn Jesus Christus durch diese Pforte gegangen, als es sich in der Tribuna des Hochaltars der genannten Kirche niederliess, und ob der erwähnten Verehrung gehe jeder, der zum Ablass kommt, durch diese Pforte, welche man sofort nach Schluss des Jubiläums wieder vermauert."[8] Das Bild des Welterlösers (St. Salvator), das auf der Wand im Lateran erschienen sein soll, ist eine altchristliche Mosaikdarstellung des Heilands in dem sogenannten byzantinischen Typus, wie sie noch in vielen alten römischen Kirchen dem Eintretenden von der Apsiswand in wahrhaft monumentaler Würde entgegenstrahlt. Nach einer Fassung der Legende sollen Engel das lateranische Bild vom Himmel gebracht und durch die goldene Pforte getragen haben, als Papst Sylvester I. zu Kaiser Konstantin des Grossen Zeiten die Basilika einweihte. Als Clemens VI. 1350 das Jubeljahr ausschrieb, befahl er neben St. Peter und St. Paul auch den Besuch der Laterankirche mit Berufung auf die Erscheinung dieses Bildes des Erlösers bei der Kirchweihe durch Papst Sylvester. Das oben erwähnte Rombüchlein weiss bei der Beschreibung der Lateranbasilika folgendes zu erzählen: „Da sant Silvester am ersten wyhet die kirch: das ist an dem tage sant Theodori marterer. und da sant Silvester das ampt und die wyhung vollenbracht: da gab er gros gnad und ablas der kirchen unzelich: und in sunderheit an dem tag der kirchwyhung aller sunden von pyn

und von schult: und an demselben tag heist man es das fest salvatoris. Da der pabst Sylvester die gnad gab und die collect über die gnad sprach: da sprachen die engel in gegenwertikeit alles Romischen folcks das es yederman hort der da was. amen das ist so vil gesprochen: das gesche und wert war. Auch zu warzeichen und bestetung der gnaden und des ablas so brachten die engel das angesicht durch die gulden Pforten das nach oben am gewelbs stet das es yedermann noch mag gesehen: wie wol die kirche zwei mal verbrant ist: so hat es dem angesicht nit geschadet.“ Dieses Angesicht, von dem der anonyme Verfasser so Wunderbares rühmt, ist eben dasselbe altertümliche Brustbild St. Salvator. Die goldene Pforte des Lateran wird also schon in die Urgeschichte und Sage der Basilika verwoben. Während das Rombüchlein die porta aurea von St. Peter in keinen Zusammenhang zum Jubeljahr bringt, erscheint jene vom Lateran bereits als Jubiläumspforte: „Item man thuet die gulden port zu sant Johans allein in dem gnaden richen iar uff. Sust zu anderen zytten so ist die gulden port wol vermuret. Es sind auch dry andere porten stent by einander: weis man under den dryen porten nicht welche die rechte sie: dar umb so get man durch sy alle dry. Auch wer dar durch get der ist ledig von sinen sunden als ein mensch das erst getauffet ist: wer das thut mit ruwe und mit andacht. Man mag uch vor die selen durch die porten gan.“ In köstlicher Verzweigung

Abb. 5. St. Peter vor seiner Kirche. Petersbasilika. Burgkmair.

rankt sich die Sage um diese Pforte; ist doch nahe dabei der Stein, worauf Papst Sylvester I. stand, als er Kaiser Konstantin und dem Volke den Christenglauben predigte und so grossen Ablass und Gnadensegen dazu gab, „dass er sich selbst fürchtete". Es kam aber ein Engel Gottes und sprach: Fürchte dich nit, Gott will die Gnade stets erhalten und siebenfältigen. Es bleibt unklar, ob der Verfasser des Rombüchleins den Jubelablass selbst schon vom Papste Sylvester herleiten will. Soviel ist sicher, dass Rucellai die goldene Pforte des Laterans als eines von den fünf Thoren zur fünfschiffigen Basilika auffasst, also nicht eine aussergewöhnliche sechste Thüre meint, während das Rombüchlein nicht angeben kann, welche von drei (mittleren?) Pforten die richtige ist. Im Lateran scheint das Oeffnen der goldenen Jubiläumspforte aufgekommen zu sein; wahrscheinlich bezog sich der Name auf ein Thor der Basilika, das vor 1450 als unbenutzt vermauert gewesen war, bei dem grossen Pilgerandrang aber geöffnet wurde und so eine volkstümliche Berühmtheit erlangte. Die Phantasie des gemeinen Volkes war damals so übersprudelnd und unbezähmbar, dass man um 1500 vom Lateranplatze auf päpstlichen Befehl eine Säule, worauf ein eherner oder marmorner Hahn stand, entfernte, weil einfältiges Volk behauptete, es sei dies ebenderselbe Hahn, der in Jerusalem einstens zu Petri Verleugnung des Herrn dreimal krähte. Vom Lateran aus mag der Brauch der Oeffnung einer goldenen Pforte auf St. Peter übertragen worden sein, da die Rivalität der mittelalterlichen Kirchen in Bezug auf Heiligtümer und Merkwürdigkeiten bekannt ist. Während die vermauerte goldene Pforte des Lateran in jedem Jubeljahr aufgemacht werden sollte, sagt die Indictionsbulle von 1500, die goldene Pforte von St. Peter pflege man nur alle hundert Jahre zu öffnen; man mochte sich auf solche Art die Thatsache erklären, dass seit Menschengedenken in St. Peter keine porta santa war aufgethan worden. Uebrigens lässt die Bezeichnung eines goldenen Thores bei der alten Peterskirche eine ziemlich natürliche Erklärung zu. Die fünf Thore hatten nämlich eigene Namen. So hiess das Hauptthor in der Mitte das silberne, weil es zu Karls des Grossen Zeit von Papst Leo IV. mit silbernen Bildern geschmückt worden war; links davon lag die porta Ravenniana, welche nach einem Stadtviertel der Ravennaten benannt war und als Eingang der römischen Männer galt, die in der Kirche auf der linken Seite standen; die Frauen traten rechts durch die porta Romana ein. Neben der Männerthür öffnete sich das „Gerichtsthor", wodurch die Toten getragen wurden, um in der Basilika aufgebahrt zu werden. Ihm entsprach auf der Frauenseite die porta guidonea, durch welches die Führer (guidones) die Fremden einführten.[9] Es scheint mir nicht zufällig, wenn sich in der Folge unmittelbar an dieses letzte Thor die „goldene Pforte" als kleineres sechstes anreihte. Zur Jubiläumszeit mochte das Führerthor selbst ehedem so genannt worden sein. Der Umstand, dass der Zeremonienmeister Burchard im Jahre 1500 auch beim Lateran keine eigene Jubiläumspforte erwähnt, lässt schon schliessen, dass man im Volksmunde einen von den grossen Eingängen der Basilika, der aus praktischen Gründen gewöhnlich verschlossen und etwa leicht verschalt war, besonders auszeichnete. Der Name der „goldenen Pforte", nicht die Zeremonie ihrer Eröffnung, ist also möglicherweise bei St. Peter älter, man möchte fast vermuten, ursprünglich. Auf solche Weise dürften sich die vorhandenen Ueberlieferungen am leichtesten zusammenreimen lassen. Das Pilgerthor bei St. Peter, das fünfte, zur äussersten Rechten, mochte bei den grossen Jubiläen, wo so viele Wallfahrer einzogen, den Titel der „goldenen Pforte" erhalten haben; die Bezeichnung ging auf die ähnlich angelegte Laterankirche über; da aber diese Basilika bei ihrer einsamen Lage nur bei grossem Fremdenandrang ihrer fünf Thore benötigte, mag aus irgend welchem Anlass ein äusseres Thor vermauert worden sein; der Vorgang der Oeffnung gelegentlich eines Jubiläums musste dem Volke als etwas Ausserordentliches erscheinen und konnte als Versinnlichung des gnadenreichen Besuchs der Jubiläumskirche selbst gelten. Was Wunder, wenn sich der Vorgang zu einer liturgischen Handlung entwickelte, die man seit 1500 bei keiner der vier Jubiläumskirchen missen wollte! Manchen galt die Sache als etwas Aussergewöhnliches und Neues, als ein Wagnis; ein deutscher Chronist aus Halle erzählt vom Jubiläum 1500, wie der Papst „sich unterstanden hat, die goldene Pforte im St. Peters und St. Pauls Münster zu Rom, die da, als man sagte und auch beschrieben gefunden, in dritthalbhundert Jahren (also seit 1250!) nicht geöffnet gewesen wäre, zu eröffnen". „Ehe der Papst ein solches begann, dessen

Abb. 6. Auferstehung Christi und der knieende Papst. Appartamento Borgia. Rom. Pinturicchio.

sich doch viele andere Päpste, seine Vorfahren gottseligen, nicht haben dürfen unterwinden, hat er zuvor mit seinen Kardinälen etliche Tage gefastet und sich mit ihnen in andächtigem Gebet zu Gott gegeben. Solche Eröffnung der goldenen Pforte wird durch die Pilger, die daselbst gegenwärtig gewesen, so ein jeglicher in sein Land und anheim gekommen ist, verkündigt und für eine Wahrheit nachgesagt; das bewegte viel Volk, die

sonst nicht gegen Rom gekommen wären, dahin zu ziehen.“ Dies genüge aus den „chronikalischen Aufzeichnungen zur Geschichte der Stadt Halle vom Jahre 1464—1512“.[10] Obschon Burchard in seinem Tagebuch von dem mehrtägigen Fasten nichts zu berichten weiss, geht doch soviel mit Sicherheit aus dieser Aufzeichnung hervor, dass die Ceremonie anno 1500 in Deutschland nicht geringes Aufsehen machte. Der Papst in eigener Person traf die nötigen Vorkehrungen und sein Zeremonienmeister führte darüber gewissenhaft Tagebuch.

Wertvoll ist mit Rücksicht auf Burgkmair's Bild der goldenen Pforte die Mitteilung Burchards über die künstlerische Ausstattung der porta santa; auf Anordnung des Papstes wurde nämlich eine Marmorfassung mit eingemeisselter Verzierung hergestellt in der Höhe und Breite, welche die Form des angeblichen Thores an der Innenwand der Kirche zeigte. Die Vorder- und Seitenwand der Veronikakapelle wurde ganz abgetragen, um einen freieren Eingang für das Volk zu schaffen. Der Kardinal von Modena als Vorstand der Datarie, der päpstlichen Behörde in Gnadensachen, erhielt Befehl, die Jubiläumsbulle abzufassen; am Weihnachtsabend sollte das Jubeljahr beginnen; den Besuch von vier Basiliken, St. Peter, St. Paul, Lateran und St. Maria Maggiore sollten die Römer dreissig Tage, die Fremden fünfzehn Tage lang wiederholen, um den vollkommenen Ablass zu gewinnen. Die elf ordentlichen Pönitenziare von St. Peter erhielten ausgedehnte Vollmachten für alle Reservatfälle mit Ausnahme der Verschwörung gegen Person und Macht des Papstes oder der römischen Kirche, der Fälschung von apostolischen Schreiben, von Suppliken und Aufträgen, ferner der Lieferung von Waffen und anderen verbotenen Gegenständen an die Ungläubigen, sowie der thätlichen Misshandlung von Bischöfen und anderen höheren Würdenträgern. Weiterhin ordnete der Papst an, es sollten vier frommgesinnte Männer gewählt werden, deren zwei bei Tage und bei Nacht um die Basilika herumgehen, dieselbe bewachen und acht geben sollten, damit nichts Unehrbares darin begangen werde, da die goldene Pforte im ganzen kommenden Jubeljahr weder bei Tag noch bei Nacht geschlossen werden dürfe; dasselbe habe bei den anderen drei Basiliken zu geschehen. Die beiden Säulenhallen von St. Peter sollten gut gereinigt und so erhalten werden; Kranke oder anderes Volk sollte nicht dort liegen oder sich aufhalten dürfen. Sogar den Namen des Maurermeisters, der die Pforte öffnen musste, wollte Burchard der Nachwelt überliefern; er hiess Thomas Marazio aus Rom. Alle diese Vorbereitungen besprach der Papst Mittwoch, den 18. Dezember 1499 nach neun Uhr abends in der Peterskirche an Ort und Stelle. Am Sonntag darauf sollte die Jubiläumsbulle unter Trompetenschall verkündet werden.

Freitag, den 20. Dezember, war ein geheimes Konsistorium, wo unter Anderem beschlossen wurde, die Jubiläumsbulle solle demnächst publiziert werden sowohl ausserhalb des Thores des päpstlichen Palastes auf dem Platze vor St. Peter als innerhalb des Thores im Gerichtshof; ein Kammerherr seiner Heiligkeit solle die Bulle selbst stückweise öffentlich verlesen, ein anderer dieselbe gleicherweise in die italienische Umgangssprache übersetzen; der Gouverneur der Stadt, der Schatzmeister und die anderen Beamten der päpstlichen Kammer sollten beritten hinter den vorlesenden Bischöfen anwohnen; die ganze Kapelle der Trompeter habe bei der Publikation anwesend zu sein und vor Beginn, sowie nach Vollendung derselben feierlich zu blasen, — alles künftigen Sonntag. Nach der Papstmesse, dann während des Nachmittags sollten unter Vorantritt derselben Trompetertruppe auf den Hauptplätzen der Stadt nach Art eines Banns oder einer öffentlichen Bekanntmachung eigene Deputierte dieselbe Bulle in der Volkssprache kund geben. Am Weihnachtsabend sollten alle Kardinäle und Prälaten in ihren Paramenten erscheinen, eigenhändig brennende Kerzen tragen und mit dem gesammten Stadtklerus, nur den vom Lateran, St. Paul und St. Maria Maggiore ausgenommen, zur Vesperstunde unter der Vorhalle der Petersbasilika vor der zu öffnenden goldenen Pforte der päpstlichen Prozession beiwohnen; während der Papst vor dem Thore der Peterskirche sich befand, sollte der Kardinal von Lissabon nach dem Lateran, der Kardinal Orsini nach St. Maria Maggiore und der Kardinal Johannes von Ragusa, Erzbischof von Modena, nach St. Paul reiten, dort die ihm zukommenden heiligen Gewänder anlegen und mit den gehörigen Ceremonien bei der betreffenden Basilika die goldene Pforte öffnen d. h. nach dem ersten oder den drei ersten Schlägen durch Maurermeister öffnen lassen.

Montag, den 23. befragte der Papst den Ceremonienmeister über den Ritus der Eröff-

nungsfeier. Burchard schlug vor, der Papst solle einen Hammerschlag thun, die Abräumung den Werkleuten überlassen, inzwischen durch das Hauptportal zum Hochaltar ziehen, die Vesper singen lassen, dann durch das Hauptthor zurückkehren und nach einem Gebete als erster die goldene Pforte durchschreiten. Eine Reihe passender Psalmverse mit einer von ihm verfassten Oration schlug Burchard vor; der Papst wählte einige Versikel aus und ver-

Abb. 7. Basilika Santa Maria Maggiore. Holbein der Aeltere.

besserte die Gebetsformel. Nach Burchards Fassung hiess der Wortlaut, Gott habe durch seinen Diener Moses für das Volk Israel das fünfzigste Jahr des Nachlasses und Jubiläums eingesetzt und gewollt, dass jedermann hiedurch seine Freiheit erlange; letzteren Satz liess der Papst bezeichnenderweise streichen; dieser konnte von dem Volke zwar wegen des Lateins kaum verstanden und missdeutet werden, aber der Papst mochte selbst fühlen, dass weder die Herrschaft der Familie Borgia, die schwer auf dem Kirchenstaat lastete, noch überhaupt die allüberall in Staat und Kirche bestehende Lehens- und Aemterwirtschaft, womit die privilegierte Adelskaste das vernachlässigte, bevormundete, ausgenützte Volk, den ungebildeten niederen Kleriker wie den gemeinen Mann, unterworfen hielt, den sozialen Freiheitsbegriff des mosaischen Jubeljahres irgendwie verwirklichen könne. Die religiösen Neuerer des so feierlich eingeleiteten 16. Jahrhunderts scheuten sich zwar nicht das zündende Schlagwort von der Freiheit des Christenmenschen in die unvorbereiteten, verführten Volksmassen zu werfen; aber den Brand, der hiedurch entfacht wurde, wussten sie nicht anders zu löschen als durch härtere, grausamere Knechtung, die sie den Herrschenden anrieten. Noch Jahrhunderte sollte der unermüdlich fortschreitende Geist der Menschheit ringen und arbeiten müssen, bis die Kirche die Errungenschaften allgemeiner politischer und sozialer Freiheit sanktionieren konnte.

Ausserdem wollte der Papst im Gebet das hundertste Jubeljahr ausdrücklich genannt und

die Gewohnheit der Eröffnung einer Jubiläumspforte erwähnt wissen. Es kamen dann noch die Sänger der päpstlichen Kapelle, um den neuen, zur Eröffnungsfeier komponierten Gesang Sr. Heiligkeit vorzutragen; die Probe fiel zu voller Zufriedenheit aus.

Am Weihnachtsvorabend, bevor der Papst zur Vesper nach St. Peter hinabging, wurde denn das zierliche Marmorportal aussen an der Stelle der goldenen Pforte angebracht; es stimmte in der Breite, war jedoch um zwei Spannen zu hoch. Lose eingeschobene Ziegelsteine sollten dem Papste die Oeffnung ermöglichen. Um 8 Uhr Abends kam derselbe in die „camera di papagallo", wo bereits Kardinäle und Prälaten im Ornat mit brennenden Kerzen warteten; er empfing Gewänder und Tiara und zog unter einem Baldachin auf seinem Tragstuhl, in seiner Linken die schön verzierte, goldene Kerze haltend, mit der Rechten das Volk segnend vor die Pforte in der Vorhalle von St. Peter. Der Chor stimmte den 99. Psalm an, woran einige Versikel noch angefügt waren:

„Jubelt Gott, alle Lande
Und dienet dem Herrn mit Freuden;
Kommet vor sein Angesicht
Mit Frohlocken;
Wisset, dass der Herr, Er, Gott ist!
Er hat uns gemacht und nicht wir uns selbst.
Wir sind sein Volk und die Schafe seiner Weide.
Gehet ein durch sein Thor
Mit Lobpreis in seine Vorhöfe!
In Hymnen singet ihm,
Lobet seinen Namen!
Denn lieblich ist der Herr,
Seine Barmherzigkeit währet ewig
Und von Geschlecht zu Geschlecht seine Wahrheit.
Oeffnet mir die Pforte der Gerechtigkeit
Und ich will eintreten und Gott lobpreisen.
Das ist die Pforte des Herrn,
Die Gerechten gehen durch sie ein.
Anbeten will ich in deinem heiligen Tempel in deiner Furcht.
Das ist der Tag, den der Herr gemacht hat,
Frohlocket und freuet euch darob.

Hierauf sprach der Papst das feierliche Gebet: „O Gott, der du durch deinen Diener Moses für das Volk Israel das fünfzigste Jahr des Nachlasses und Jubiläums eingesetzt hast, verleihe gnädig uns, deinen Dienern, das nach deinem Willen eingesetzte hundertste Jahr des Jubiläums, wo du dem zerknirschten Volke diese Pforte öffnen wolltest, glücklich zu beginnen, damit wir während desselben volle Verzeihung und Nachlass aller Vergehen erlangen und wenn der Tag der Berufung kommt, unaussprechliche Herrlichkeit und ewiges Glück geniessen mögen." Der Papst trat sodann zu Fuss an die Jubelpforte heran, nahm aus der Hand des Meisters Thomas Marazio einen gewöhnlichen Maurerhammer, that mehrere Schläge auf die eingeschobenen Ziegelsteine, die zur Erde fielen, und kehrte auf seinen Thron zurück. Eine halbe Stunde währte es, bis die Werkleute fertig wurden. Der Chor wiederholte seine Gesänge und der Papst mahnte immer und liess mahnen, niemand solle vor ihm hindurchzuschreiten wagen; dessungeachtet ging ein innen beschäftigter Arbeiter achtlos und schnell hindurch, um ein äusseres Holzstück zu ergreifen. Von Burchard gescholten, kehrte er nicht mehr zurück. Nach Freilegung des Eingangs kniete der Papst entblössten Hauptes an der Schwelle nieder, betete ein halbes Miserere lang, beständig, die brennende Kerze in der Linken. Beim Aufstehen unterstützten Burchard und sein Kollege ihren greisen Herrn und so zogen sie bis zur Mitte des Schiffes, wo der Papst seinen Stuhl bestieg und zum Hochaltar gebracht wurde. Beim Einzug ward das Te Deum gesungen, das der Papst sammt seinen Zeremonienmeistern im Gedränge anzustimmen vergessen hatte. Nach einem Gebet vor dem Altar setzte sich Se. Heiligkeit wieder und empfing die gewöhnliche Ehrenbezeugung seitens der Kardinäle, worauf die Vesper folgte. Mitten durch die Kirche, auf dem gewohnten Wege kehrte man in den Palast zurück. Burchard vergisst nicht zu vermerken, dass der römische Stadtklerus die Prozession versäumte oder zu spät kam und das für alle Kirchen angeordnete Glockengeläute nicht zu hören war. Der Kardinal von Modena öffnete in St. Paul, wie er später Burchard erzählte, drei wohl wegen Malaria verschlossene Thore der Kirchenfassade, weil weder Abt noch Mönche von St. Paul etwas von einer goldenen Pforte in der Basilika wussten. „Es schien mir jedoch lächerlich", schreibt Burchard, „dass sämtliche Insassen genannten Klosters von einer so bedeutenden Sache keine Kenntnis besassen." Der Herausgeber von Burchards Tagebuch will in diesem Satze einen klaren Beweis sehen „von dem Skepticismus der römischen Prälaten, die den Kult eines Gottes betrieben, an den viele nicht mehr glaubten." Wohl mit Un-

recht. Es liegt kein Anhalt dafür vor, dass Burchard die Eröffnungsfeier der goldenen Pforte selbst für eine nichtssagende Zeremonie hielt, wenn er auch wusste, dass man in St. Peter und in St. Paul die rechte Stelle nicht angeben konnte; bei S. Giovanni im Lateran und bei St. Maria Maggiore scheint kein Zweifel bestanden zu haben. Ueberhaupt redet Burchard von den religiösen Handlungen niemals geringschätzig, obwohl er die persönliche Verfassung der Handelnden vielfach nur zu gut kannte. Er wusste Person und Sache wohl zu unterscheiden.

Um das Ansehen des Jubiläums zu erhöhen, hatte schon Sixtus IV. alle anderen vollkommenen Ablässe für die Dauer des Jubiläums aufgehoben. Um den Zudrang zu erhöhen, ging man in der Folge noch weiter. Schon am Gründonnerstag (12. April) 1498 wurde in der grossen Kapelle des Vatikan in Gegenwart des Papstes eine Bulle verlesen, wodurch die Aufhebung aller vollkommenen Ablässe in der Zeit von der Osteroktave 1498 bis zum Schlusse des künftigen Jubeljahres verfügt wurde; am Gründonnerstag des folgenden Jahres (28. März 1499) wurde dieselbe Aufhebung aufs Neue verkündet. Diese Massregel, welche fast zwei Jahre vor Beginn des Jubeljahres bereits alle vollkommenen Ablässe wegnahm, erregte begreiflicherweise mancherorts Missstimmung; auch Geiler von Kaisersberg, der berühmte Prediger, war mit der päpstlichen Verordnung unzufrieden.[11]

Ueber das Wesen des Jubelablasses im Jahre 1500 fanden in neuester Zeit wissenschaftliche Auseinandersetzungen statt. Der Leipziger Professor Brieger suchte nämlich in seiner Abhandlung über das Wesen des Ablasses am Ausgange des Mittelalters (Leipzig 1897) nachzuweisen, in den Jubiläumsbullen werde der Ablass nicht bloss als Nachlassung der Sündenstrafen aufgefasst, sondern auf die Sünden selbst ausgedehnt. Es liegt jedoch in diesem Falle ein Missverständnis vor. Das Jubiläum wird ein Jahr der Nachlassung und der Freude genannt, weil einerseits die Beichtväter erweiterte Vollmachten zur Lossprechung der reumütig Beichtenden erhalten, anderseits die Befreiung sich nicht bloss auf die Sündenschuld und Höllenstrafe, sondern auch auf die zeitlichen Sündenstrafen erstreckt. „Alle, auch die mit den schwersten Vergehen Belasteten, welche wahrhaft buss-

Abb. 8. Zwei Pilger am Kirchenportal vor San Lorenzo. Meister LF.

fertig sind und gebeichtet haben, erlangen durch den Besuch der vorgeschriebenen Basiliken und Kirchen in und ausser der ewigen Stadt vollkommensten Erlass aller ihrer Sünden (plenissimam omnium peccatorum suorum indulgentiam)" d. h. jene Vervollständigung der Sündenvergebung, wodurch auch die letzten schlimmen Folgen der Schuld, nämlich die noch übrig bleibenden zeitlichen Sündenstrafen getilgt werden.[12] So begriff man unter dem vollkommenen Ablass im weiteren Sinne das Busssakrament samt dem daran geknüpften völligen Straferlass und das Jubiläum ist das Jahr der vollen Verzeihung, der Versöhnung des Menschengeschlechts mit Gott. Ein Sündenerlass ohne Reue und Beichte ist überall durch den deutlichen Wortlaut ausgeschlossen; überall ist auch der zeitliche Straferlass, der Ablass im eigentlichen Sinn, von einer vorausgegangenen reumütigen Beichte abhängig gemacht.

Eine Geldspende war zur Gewinnung des Jubiläumsablasses für die eigene Person des Pilgers nicht vorgeschrieben; in billiger Würdigung der mühevollen Reise und der guten Absicht war auch denen, die auf der Pilger-

fahrt oder nach getroffener Vorbereitung hierzu durch einen rechtmässigen Grund am Besuche der ewigen Stadt gehindert wurden oder daheim, auf dem Wege oder zu Rom vor Erfüllung der Kirchenbesuchsbedingungen, jedoch in bussfertiger Gesinnung und nach abgelegter Beichte, aus dem Leben schieden, derselbe vollkommene Jubelablass zugesichert.

Von dem Ablass für die eigene Person ist jener für die Verstorbenen wohl zu unterscheiden. Nach den Forschungen unseres bedeutendsten Historikers auf diesem Gebiete, Nikolaus Paulus,[13] lehrten zwar die meisten Theologen und viele Kanonisten seit dem 13. Jahrhundert, dass die Kirche Ablässe für die Verstorbenen erteilen könne, aber vor dem Jahre 1457 findet sich keine echte Bulle mit Ablassbewilligungen für die Seelen im Fegfeuer. Der fürbittweise Ablass für die Verstorbenen, ist nur eine wirksamere Weise des Bittgebetes für die Dahingeschiedenen, eine neue, im Laufe der Zeit durch kirchliche Autorität genehmigte und bekräftigte Form der althergebrachten Bitten für die Hinübergegangenen. Aber nicht bloss durch Gebet, auch durch Almosengeben konnte man den abgeschiedenen Seelen zu Hilfe kommen und es fehlte während des Mittelalters nicht an habgierigen Almosensammlern, welche eigenmächtig Ablässe für die armen Seelen verkündeten, ein Missbrauch, den schon die allgemeine Kirchenversammlung von Vienne (1311—1312) rügte. Diese fahrenden Prediger, rühmten sich, sie könnten Seelen aus dem Fegfeuer erlösen, eben indem sie das Volk zu Almosenspenden veranlassten, deren Verdienst den Seelen zukommen sollte; man braucht hierbei durchaus nicht immer anzunehmen, dass sie ihre Vollmachten überschritten und gefälschte päpstliche Ablassbewilligungen für die Verstorbenen vorschützten. Da aber namentlich die Fürsorge für teuere Angehörige im Jenseits zu reichlichen Geldspenden geneigt machte, so lag hierin eine grosse Gefahr des Missbrauchs für Volk und Prediger. Während man nämlich überzeugt war, persönlich keinen Ablass gewinnen zu können ohne vorausgehende Busse und Lebensbesserung, hielt man mitunter die Zuwendung des Almosenverdienstes an Verstorbene auch im Zustande persönlicher moralischer Unwürdigkeit für möglich. Selbst einzelne Ablassprediger huldigten dieser irrigen Meinung. Auch der Jubiläumspilger von 1500 konnte bittweise zuwendbare, vollkommene Ablässe für die Verstorbenen gewinnen durch ein Almosen zur Restaurierung der Petersbasilika; aber aus dem pästlichen Schreiben ist klar ersichtlich, dass die persönliche fromme Gesinnung eines bussfertigen Jubiläumspilgers als notwendige Voraussetzung für die Wirksamkeit des Almosens galt. „Und damit das Heil der (hingeschiedenen) Seelen“, so heisst es in der Jubiläumsbulle, „in dieser Zeit um so eher Berücksichtigung finde, je mehr sie der Fürbitten Anderer bedürftig sind und je weniger sie sich selbst helfen können, so wünschen Wir aus apostolischer Vollmacht vom Schatze der heiligen Kirche den Seelen im Reinigungsort, welche durch die Liebe mit Christus vereint aus dieser Welt schieden und bei Lebzeiten um die Unterstützung solcher Ablässe einkamen, in väterlicher Gesinnung, soviel Wir mit Gottes Beistand vermögen, zu Hilfe zu kommen und bestimmen im Vertrauen auf die göttliche Barmherzigkeit und die Fülle apostolicher Gewalt, wie folgt: Wenn Eltern oder Freunde oder sonstige Christgläubige aus Frömmigkeit zum Besten der Seelen,

Abb. 9. Sitzender Pilger an der Kirchenabsis. Santa Croce. Burgkmair.

Abb. 10. Pilgergruppe. Santa Croce. Burgkmair.

welche dem Reinigungsfeuer zur Abbüssung ihrer von der göttlichen Gerechtigkeit verhängten Strafen ausgesetzt sind, im Laufe des genannten Jubeljahres zur Wiederherstellung der Basilika des hl. Petrus irgend ein Almosen gemäss Anordnung der genannten Beichtväter oder eines von ihnen, während sie die angegebenen Basiliken und Kirchen auf vorgenannte Weise andächtig besuchen, in den eben in der Basilika des hl. Petrus aufgestellten Opferstock legen, so soll eben der vollkommene Ablass fürbittweise gerade denjenigen Seelen im Fegfeuer, für welche sie das Almosen frommerweise spendeten, behufs vollständiger Strafbefreiung zu gute kommen.“ Nach dem Wortlaut der Jubiläumsbulle scheint nur das unklar, ob solche Jubiläumspilger, die den vollkommenen Ablass den Verstorbenen zuwendeten, für die eigene Person auf die Jubiläumsgnade verzichteten; zur Gewinnung des Jubelablasses für die armen Seelen wurde wahrscheinlich das Almosen und ein erneuter 30 oder 15 maliger Besuch der Jubiläumskirchen von Seite des Jubiläumspilgers gefordert; Spende und Wallfahrt geschahen für die Seelen, ein erneuter Empfang des Busssakramentes war nicht gefordert. Diese Auffassung dürfte dem Wortlaut der Bulle am nächsten kommen.

Später sah sich die Kirche veranlasst, die Ablassalmosen ganz zu beseitigen und Name und Dienst der Almoseneinnehmer aufzuheben; die Bulle Pius' V. „Etsi dominici“ vom Jahre 1567 kassiert alle Ablässe der früheren Quästoren und Almosensammler. Am 16. Juli 1562 beschloss die Kirchenversammlung zu Trient (Sess. XXI, cap. 9): „Nachdem die vielen früher von verschiedenen Konzilien, sowohl dem im Lateran und zu Lyon als dem zu Vienne, gegen die verderblichen Missbräuche der Almoseneinsammler damals angewendeten Mittel in späteren Zeiten wirkungslos geworden sind und man vielmehr wahrnimmt, dass die Nichtswürdigkeit derselben täglich zum grossen Aergernisse und Verdrusse aller Gläubigen so zunehme, dass keine Hoffnung auf ihre Besserung mehr übrig scheint, so wird beschlossen, dass fortan an allen Orten der christlichen Religion Name und Dienst derselben gänzlich abgeschafft werde, ungeachtet der Privilegien, welche Kirchen, Klöstern, Spitälern, frommen Stätten und irgendwelchen Personen, von welchem Range, Stande und Würde immer sie seien, verliehen wurden, oder selbst unvordenklicher Herkommen ungeachtet. Ablässe aber oder andere geistliche Gnaden, welche deshalb den Christgläubigen nicht entzogen werden dürfen, sollen nach Beschluss für die Folge durch die Ortsbischöfe mit Zuziehung Zweier vom Kapitel an den gehörigen Zeiten dem Volke verkündigt werden. Diesen wird auch die Vollmacht gegeben, Almosen und ihnen dargebrachte Liebesgaben, ohne Annahme irgend eines Lohnes, getreulich zu sammeln, damit endlich in der That alle einsehen, dass die himmlischen Schätze der Kirche nicht zum Gewinne, sondern zur Gottseligkeit verwaltet werden.“ Noch in der letzten Sitzung der Synode (4. Dez. 1563) wird jeder unziemliche Gelderwerb bei Ablässen verpönt: „Da sie (die Versammlung) aber die Missbräuche, welche sich hierin eingeschlichen haben und auf deren Veranlassung hin der so erhabene Name der Ablässe von den Irrlehrern gelästert wird, abgeschafft und verbessert haben will, so verordnet sie im Allgemeinen durch gegenwärtigen Beschluss, dass aller schmachvolle Gewinn bei Erlangung derselben, woraus die meiste Veranlassung zu Missbräuchen für das christliche Volk erfloss, gänzlich abzuschaffen sei.“

Im Jubeljahre 1500 lag der Entscheid über die Grösse des Almosens bei den Pönitenziaren von St. Peter, welche der nötigen Sprachkenntnis wegen den verschiedensten Nationen entnommen sind. In zweifelhaften Fällen sollten sie sich an den Datar, Kardinal Johannes Baptista Ferrari von Modena (von Ragusa gebürtig) wenden; letzterer war jedoch als Finanzkünstler wegen der Habgier und Strenge, womit er für die päpstliche Kasse sorgte, sehr verrufen und unbeliebt; als er am 20. März 1502 starb, brachte ein Franzose in Rom die Anekdote in Umlauf, St. Peter habe an der Himmelspforte mit Ferrari über den Eintrittspreis von zwei tausend Dukaten auf einen herab gehandelt und, als der Bittsteller in einemfort seine Armut beteuerte, geantwortet: Wenn du nicht einmal einen einzigen Dukaten bezahlen kannst, so gehe zum Teufel und sei mit ihm arm in alle Ewigkeit. Ganz schrecklich aber mutet uns der kurze Todesbericht Burchards nach der Lesart einiger Handschriften an, wonach der Kardinal seine Seele nicht dem Schöpfer, sondern dem Höllenpförtner übergab![14]

Am 6. März 1500 sah sich der Papst in Sachen des Jubiläums zu einer neuen

Verordnung veranlasst. Viele Pilger und Fremde nämlich, welche in die ewige Stadt kamen, verliessen dieselbe aus verschiedenen dringenden Ursachen schon wieder, bevor sie die vorgeschriebene Zahl der Kirchenbesuche erfüllt hatten. Da man jedoch um Abkürzung dieser Zeit sich nicht immer an den Papst wenden konnte, so erhielten die Pönitenziare, auf deren „Treue, Verstand, Güte und Unbescholtenheit" man vertrauen konnte, die Vollmacht, für die auswärtigen Pilger die Wallfahrtszeit auf fünf, für die einheimischen Römer auf sieben Tage zu verkürzen; jedoch war wiederum auf ein Almosen zur Instandsetzung der Petersbasilika Bedacht genommen. Pilger, welche die Wallfahrtszeit abkürzen wollten, sollten ein Viertel, die Römer ein Achtel vom Aufwand der nachgelassenen Tage in den Opferstock legen und nur die Armen davon frei sein. Sehr mildherzig sind die Bestimmungen für alte Leute, Kranke und Lahme; für sie genügte auch eine geringere Zahl von Kirchenbesuchen und den an das Haus oder Zimmer Gefesselten konnten die Pönitenziare nach Gutdünken das Vaterunser und den englischen Gruss in bestimmter Wiederholung und für bestimmte Tage auferlegen. Ebenso durften die Beichtväter bei den Seelenablässen die Wallfahrtenzahl verringern oder ganz erlassen gegen ein Almosen, das sich nach dem Stand und den Verhältnissen der Person richtete. Auch simonistische Kleriker und überfordernde Kurialisten konnten Lossprechung finden, wenn sie wenigstens ein Drittel des ungerechten Gutes in die Opferkasse legten. Die Art des Vorgehens gab der Papst den Pönitenziaren auf das Gewissen.[14]

Am 3. Januar nach der Vesper wurde ein Herr Leonardus, der vom heiligen Lande zurückgekehrt war, bei Sr. Heiligkeit zum Fusskusse zugelassen und erhielt auf seine Bitte für sich und seine vierzig Gefährten die Erlaubnis, den Jubiläumsablass in drei Tagen gewinnen zu können.[15]

Seit dem 16. Februar wurde wegen des grossen Volksandranges das ganze Jubeljahr hindurch jeden Sonntag nach dem Hochamt in der Peterskirche das sog. Veronikabild gezeigt. Wir werden weiter unten sehen, dass dieses hochgeschätzte Bild auch als Andenken und Abzeichen der Rompilger eine Rolle spielte.

Für die Sicherheit der Pilgerreise trug der Papst nach Kräften Sorge. Eine in den

Abb. 11. Empfang eines Pilgers vor der Herberge. Santa Croce. Burgkmair.

schärfsten Ausdrücken abgefasste Bulle, die schon vom 21. Februar 1499 datiert ist und vom Papste „auf eigenen Antrieb", wie er hervorhebt, „nicht auf anderweitige Vorstellungen hin, sondern ganz aus eigener, sicherer Kenntnis" erlassen war, wurde am 25. Februar 1500 an den Thoren der Basiliken von St. Peter und vom Lateran angeschlagen und sollte für jedermann so gelten, als ob sie ihm persönlich mitgeteilt worden wäre. Alle Christgläubigen, die namentlich während des heiligen Jubeljahrs aus den verschiedenen Weltgegenden mit vieler persönlicher Not und Gefahr in gewaltiger Zahl nach Rom strömten, sollten sicher ihres Weges ziehen können; es gab nämlich Wegelagerer, Räuber und Bösewichter aller Art, welche die Pilger und sonstigen Romgänger auf offener Strasse und anderorts ausplünderten, anfielen, sogar grausam verwundeten und meist vor gräulicher Mordthat nicht zurückschreckten. Derartige Fälle waren dem Papst zu Ohren gekommen. Daher wurde besonders den Herren und Obrigkeiten im Gebiete des Kirchenstaates unter strengem Gehorsam, unter Strafe des von selbst eintretenden

Bannes während des Jubeljahres bei Tag und Nacht je nach Bedürfnis sorgsam Kontrolle und Bewachung aller Strassen und Plätze, Hospize und Herbergen, wo Pilger verkehren, zur Pflicht gemacht; jede Gegend musste von verdächtigem Gesindel gesäubert werden und für jede Ausbeutung oder Beraubung, für jeden Schaden an Person oder Sache sollte der betreffende Feudalherr oder die Gemeinde mit all ihrem Besitztum haften; im Weigerungsfalle wurde ein unnachsichtliches Einschreiten angedroht. Für den Fall, dass ein solcher Schaden nicht aus freien Stücken ohne Aufforderung gut gemacht würde, sollten die Beamten der apostolischen Kammer bei Vermeidung der päpstlichen Ungnade mit den strengsten Strafen, Lehensverlust nicht ausgenommen, und sofortiger Exekution vorgehen. So stand wenigstens auf dem Pergamente und der Papst galt als ein Mann, der seinem Worte unter Umständen Nachdruck zu geben wusste, selbst den höchsten Würdenträgern gegenüber. Nicht umsonst erhoben sich Mittwoch, den 27. Mai 1500 um die Mittagsstunde auf der Engelsbrücke achtzehn Galgen, an welchen ebensoviele Bösewichter, neun auf jeder Seite der Brücke, baumelten, während die Kardinäle mit ihrem Gefolge, worunter mancher streitlustige Haudegen, durch diese grausige Gasse vom päpstlichen Palaste nach Hause zurückkehrten.[17]

Am Aschermittwoch, den 4. März 1500, nachdem Se. Heiligkeit die Asche geweiht und den Anwesenden, wie zu Beginn der Fasten üblich, aufs Haupt gestreut hatte, erbat Burchard für seinen Kollegen und jedes Mitglied der päpstlichen Kapelle die Erlaubnis, sich einen Beichtvater zu wählen und durch eine dreitägige Wallfahrt nach den vier Kirchen die Jubiläumsablässe zu gewinnen. Für seine Person stellte Burchard die Bitte, es möge für ihn schon ein dreimaliger Besuch der Peterskirche zum Jubiläumsablass genügen; der Papst aber verweigerte es ihm.[18] Selbst der vielbeschäftigte päpstliche Zeremonienmeister sollte sich die nötige Zeit zu den Jubiläumsgängen nehmen.

Feierlich machte der Papst selbst mit seinem Hof die Jubiläumswallfahrt. Dienstag, den 14. April, ging er hinab nach St. Peter, angethan mit Amikt, Albe, Cingulum und Stola, darüber den Kragen mit der Kapuze, um zur Gewinnung des Jubelablasses die vier Kirchen zu besuchen; sodann stieg er mit aller üblichen Feierlichkeit zu Pferde, das Kreuz wurde vorausgetragen, die Kardinäle folgten und hinter ihnen kam der Herzog von Valentinois, beritten, an der Spitze eines grossen Gefolges von Helebardenträgern, — der neu ernannte, von den kleinen Tyrannen und feudalen Zwingherrn gefürchtete Generalkapitän und Gonfaloniere des Kirchenstaates, Cesare Borgia, schrecklichen Angedenkens. Die Vorliebe des späteren Mittelalters wie der Renaissance für pomphafte Aufzüge ist bekannt. Man ritt über den Campo di Fiori nach St. Paul, von da nach dem Lateran und endlich nach St. Maria Maggiore. Die Kanoniker und Kleriker von St. Peter, vom Lateran und von letztgenannter Kirche erhielten auf ihre Bitte das Vorrecht einer eintägigen Wallfahrt als Jubiläumsbedingung; auch sagte man, der Papst habe allen Familiaren der Kardinäle, die ihn damals geleiteten, den Jubiläumsablass verliehen, was aber Burchard aus dem Munde Sr. Heiligkeit selbst hätte hören müssen, um es glauben zu können.[19]

Am Osterfeste (19. April) wurde nach beendetem Hochamte die hl. Lanze und das Veronikabild mit dem Antlitze des Herrn gezeigt und der Papst, mit der Tiara auf dem Haupte, spendete den Segen und verlieh den Anwesenden vollkommene Ablässe, jedoch nicht das „Jubiläum". Man unterschied somit die Jubelgnade von anderen gleichartigen Vergünstigungen. Das Volk, das dem Segen anwohnte, wurde auf 200,000 Menschen geschätzt.[20]

Als gefährliche Strassenräuber waren auch im Jubeljahre die im Kirchenstaate bediensteten oder sich herumtreibenden Korsen berüchtigt. Auf den mündlichen Befehl Sr. Heiligkeit verfügte der Stadtkommandant Erzbischof Petrus von Reggio am 24. Mai für sämtliche geborene Korsen, Kleriker wie Laien, wenn auch im Solde der Kirche oder irgend eines weltlichen Herrn, binnen zehn Tagen Ausweisung aus allen Städten und Gebieten des Kirchenstaates; innerhalb der gegebenen Frist hatten sie ihre bewegliche, wie unbewegliche Habe zu verkaufen und mitsamt ihren Familien abzuziehen unter Strafe der Gütereinziehung und Verfolgung wegen Aufruhr. Nach dem Termin war jedes Kind der Insel Korsika auf römischem Boden vogelfrei und auf jeden Kopf wurde eine Prämie von 6 Dukaten gesetzt. Jeder Baron oder Bürger, jede Gemeinde oder Kirche, welche einem Korsen oder sonst einem Strassenräuber einen

Zufluchtsort böte, sollte ohne weiteres dem Banne und dem Interdikte verfallen, sämtliche Lehen und Vorrechte verlieren und ausserdem, Herren wie Unterthanen, dreitausend Dukaten Strafe an die päpstliche Kammer zahlen. Den Seefahrern wurde unter Strafe der Konfiskation ihres Schiffes und hundert Dukaten für jeden Korsen verboten, ein solches Individuum im Kirchenstaat zu landen. Von dem konfiszierten Gute fiel die Hälfte der päpstlichen Kammer, ein Viertel dem Ankläger und ein anderes Viertel der Gemeinde des Fundortes zu; die Strafe war von jeder Amtsperson sofort vollstreckbar. Man sieht, es war dem Papste ernst mit dem Schutze der Wallfahrer.[21]

Für solche Pilger, welche wegen weiter Entfernung oder eigener Schwächlichkeit die ewige Stadt zur rechten Zeit nicht erreichen konnten, wurde das Jubeljahr bis zum Dreikönigsfeste 1501 verlängert und eine Bulle dieses Inhalts am 13. Dezember bei St. Peter angeschlagen.

Am Vorabend von Epiphanie nach der Vesper fragte der Papst unseren Burchard, mit welchen Zeremonien die goldene Pforte bei den Jubiläumskirchen zu schliessen sei. Nach getroffener Vereinbarung zog man am Feste der Erscheinung des Herrn nach der Vesper in feierlicher Prozession zum Mittelthore der Basilika von St. Peter; nochmal wurde dem Volke das Bild mit dem Antlitze des Herrn gezeigt; dann verliess der Zug die Kirche und kehrte durch die goldene Pforte zurück; die letzten, die hindurchschritten, waren die Kardinäle von Modena und Cosenza; auf die Schwelle der goldenen Pforte legte ein Begleiter des Letzteren von aussen her ein Goldstück im Werte von fünfzig Dukaten und ein anderer von innen ein Silberstück im Werte von drei Karlenen; die Maurer warfen Kalk darauf und schlossen sofort die Mauer vollständig. Der Papst wohnte der Schliessung der heiligen Pforte nicht an.[22] Das Jubiläum war für die Stadt Rom zu Ende, nicht aber für den Erdkreis.

Am selben Dreikönigsfeste morgens wurde eine ausführliche Bulle verkündigt, welche den Jubelablass für ganz Italien bis zum künftigen Pfingstfeste gewährte und die Minoriten von der Observanz wurden mit der Ausführung beauftragt. Die Gläubigen sollten ausser den gewöhnlichen Bedingungen ein Viertel der Kosten einer regelrechten Jubiläumswallfahrt als Kreuzzugsbeisteuer gegen die Türken opfern, welche, wie der Papst sagte, „den ungenähten Rock Christi zu zerreissen und die christliche Welt zu zerstören suchten".[23] Der nahtlose heilige Rock gilt als Sinnbild der einen unteilbaren Kirche.

Man erzählte sich öfter, der Papst habe mit seinem Segen „das Jubiläum" verliehen. Am 28. Juni 1501 defilierte auf Wunsch des Papstes ein gegen Neapel bestimmtes, französisches Heer an der Engelsburg vorbei; Se. Heiligkeit besah die Truppen von einer niederen Loggia des Kastells in Gegenwart vieler Kirchenfürsten und römischer Herren; allen vorbeiziehenden Franzosen und Deutschen soll er nach einem französischen Berichte den apostolischen Segen „und das Jubiläum" gegeben haben.[24]

Am 26. Oktober 1500 wurde der Kardinal von Gurk, früher ein erbitterter Gegner der Borgia, damals mit ihnen ausgesöhnt, zum päpstlichen Legaten für Deutschland ernannt; er sollte den Kaiser besänftigen, der, statt gegen die Türken zu ziehen, nach Italien kommen wollte, um den Papst und Frankreich an der Teilung der dortigen Reichslande zu hindern.[25] Wir werden bald dem Legaten in Augsburg wieder begegnen; er hatte in Deutschland den Jubiläumsablass zu verkünden, dessen Almosengelder zum Türkenfeldzug verwendet werden sollten.

II.

Augsburg um 1500, das Katharinenkloster und die Basilikenbilder.

Nach Art der Freidenker, wie sie vor zwanzig Jahren Mode waren, veröffentlichte Friedrich Roth im Jahre 1881 bei Theodor Ackermann in München eine gekrönte Preisschrift über die sozialen, politischen und religiösen Verhältnisse Augsburgs zur Zeit der Renaissance, namentlich während der ersten zehn Jahre der religiösen Wirren; der Verfasser von „Augsburgs Reformationsgeschichte 1517—1527“ kannte noch nicht die historische Methode von heute, wonach man einfach die Thatsachen erforscht und ihren erweisbaren Zusammenhang aufzeigt, mit der eigenen Meinung aber vorsichtig zurückhält, nur bedacht, dem fähigen Leser einen möglichst genauen Einblick in die Lage der Dinge und ein selbständiges Urteil über deren ethischen und kulturellen Wert zu ermöglichen. Roth möchte wohl unparteiisch sein, verallgemeinert aber gern und beachtet zu wenig, dass die Anekdotensammlungen skandalsüchtiger Chronisten nur ein sehr unvollkommenes Bild der wirklichen breiten Verhältnisse gewähren. Gewiss war eine neue Wendung der Dinge auf religiös-wirtschaftlichem Gebiete um 1500 erwünscht und unvermeidlich, aber musste die Neuerung gerade in Deutschland diesen masslosen, polternden, barbarischen, revolutionären Charakter annehmen? Blühte der Humanismus und die Kultur der Renaissance nicht viel früher in Italien, ohne das Volk an den Rand des Abgrunds zu führen? Hatte nicht auch dort sittliche Verkommenheit und soziale Rücksichtslosigkeit eine erschreckende Verbreitung gewonnen, ohne dass die Bessergesinnten und wahrhaft Edlen der Nation einen Umsturz aller bestehenden Ordnung in Welt und Kirche planten? Sie vertrauten auf die regenerierende Kraft stetigen Bildungsfortschrittes, ruhiger Kulturarbeit. Auf welcher Seite war die Vernunft, war der Vorteil? War es nicht ein Zeichen von Schwäche und Unordnung innerhalb des Deutschen Reiches, wenn man die geistige Führung der Nation Männern überliess, die zwar des besseren Funkens nicht entbehrten, aber ihrer persönlichen Lage überdrüssig, vielfach in verzweifelter Stimmung die Volksmassen in ihr Gedankenchaos mit fortrissen? Konnte sich die deutsche Eiche von den lästigen Schlinggewächsen unkirchlicher Finanzkünste und Regierungspraktiken, von den giftigen Wucherungen der bis ins Heiligtum eingedrungenen Unsittlichkeit nicht anders befreien als durch Untergrabung der eigenen Wurzeln, durch Spaltung des eigenen Lebensmarkes? Man war in Deutschland kurzsichtig genug, statt die soziale Bedrückung und sittliche Verwahrlosung in Staat und Kirche durch eine neue wirtschaftliche Ordnung zu beseitigen, das Heil in theoretischen Religionsneuerungen zu suchen. Religiöse Spaltungen und Irrungen hatte es während des Mittelalters in Fülle gegeben; erst als der religiöse Widerspruch genährt und getragen wurde von tiefgreifenden wirtschaftlichen Bewegungen, da vermochte er dauernde Gestalt zu

gewinnen. Nur vom sozial-wirtschaftlichen, nicht vom religiös-theoretischen Gesichtspunkte ist die Umwälzung des 16. Jahrhunderts begreiflich. Der tief innerliche, gemütvolle Sinn des deutschen Charakters, seine Vorliebe für das Theoretische und Lehrhafte, womit er nur allzulange den greifbaren Nutzen als krämerhaft hintansetzte und unklaren Idealen nachstürmte, ward zum Verhängnis; alle Schäden der Zeit machte man dem Religionsstreite dienstbar. Friedrich Roth zeigt nicht übel Lust, an letzteren in seinem Buche teilzunehmen, als wären dieselben Zwistigkeiten noch heute im Gange; das „Geisteschristentum" der gefährlichen Wiedertäufer in Augsburg erscheint ihm hauptsächlich deswegen unberechtigt, weil es „mit einem Griff eine anderthalbtausendjährige Entwickelung vernichten und plötzlich die Urzustände (!) des Christentums in die Gegenwart stellen wollte";[26] der preisgekrönte junge Historiker kennt die Sache des Evangeliums und der Wahrheit, sowie deren Feinde; er freut sich an dem „Kernsatze" des Zwinglianers Michael Keller (Cellarius) gegen die Messe: „Mit diesem Satze erwies er natürlich vor Allem die Unzulässigkeit der Messe für Verstorbene".[27]

Abb. 12. Kaiser Maximilian. Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

Weit wichtiger als die Geschichte der religiösen Meinungen ist die Erforschung ihres wirtschaftlichen Untergrundes in Staat und Kirche. Um 1500 blühten in Deutschland Handel und Gewerbe, die Landwirtschaft lohnte sich; es wäre für das Königtum, für die Centralgewalt die rechte Zeit gewesen, sich mit dem beweglichen Besitz, gegen den schwerfälligen, unbotmässigen feudalen Grundbesitz zu verbünden; darum wollten die Bauern 1525 nur mehr den Kaiser zum Herrn haben, nur ihm Steuern zahlen. Auch innerhalb des kirchlichen Organismus giebt es wirtschaftliche und kulturelle Aufgaben, die von der Hierarchie nicht ungestraft verkannt und vernachlässigt werden können; zu Beginn des 16. Jahrhunderts war es höchste Zeit, für den geistlichen Stand als Ganzes zu sorgen, die ausgediente mittelalterliche Phalanx mit ihrem bunten, ganz ungleichartigen Gemisch von Fürsten, Rittern und Knappen umzugestalten in ein zeitgemässes Heer gleichgeschulter Landsknechte und zum Besten des gemeinsamen grossen Zweckes den kleinlichen, altprivilegierten Aemter- und Personenkram aufzugeben. Die Bedeutung der Individualität machte sich geltend. Amt und Stellung allein thaten es nicht mehr; niemand aber war mehr verarmt, gedrückt und verwahrlost als der im Volke thätige niedere Kleriker. Statt ihn zu heben, zu bilden, zufrieden und geachtet zu machen, dispensierte man ihn von den alten Gesetzen, die nicht mehr durchführbar schienen. Statt neuer Gesetze gab man Dispense von den bestehenden, und Bräuche, die vom Recht geregelt und geschützt Ehre geerntet hätten, wurden als privilegierte Uebertretungen verachtet. Was Wirtschaft und Gesetzgebung sündigten oder versäumten, musste die Religion

büssen. Niemand wird behaupten, dass der Religionsstreit in Augsburg oder in Schwaben die soziale Unzufriedenheit beseitigt oder die Sittlichkeit gebessert habe; im Gegenteil, die Verrohung nahm allseits zu; in einem Rathausanschlag vom Jahre 1526 wurde den Augsburgern ihr ausgelassenes Leben und Treiben vorgehalten: „Wenn es so fortgeht, ist zu besorgen, dass Gott der Herr über solche und andere Missethat und Sünde schrecklich erzürnet und mit ernstlichen und ganz schweren Strafen als durch den gräulichen Wütherich den Türken und anderer Wege fürgehen die Stadt heimsuchen werde, darum möge man sich doch schnell mit Reue und Busse bekehren.“[28] Hingegen darf man auch nicht glauben, dass es immer die schlechteren Elemente waren, welche sich der Neuerung zuwandten; aber selbst den wohlmeinendsten und gebildetsten Führern der Bewegung muss der Vorwurf gemacht werden, dass sie die wirklichen Heilmittel für die Schäden der Nation nicht erkannten,

Abb. 13. Kunz von der Rosen. Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

Abb. 14. Jakob Fugger. Profil. Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

praktische Aufgaben auf falschem theoretischem Wege lösen wollten, auf dem Boden des Rechtes und der ruhigen Wahrheitsliebe keine Bahn fanden, sondern zu revolutionärer Agitation ihre Zuflucht nahmen.

Ende des 15. Jahrhunderts waren in der freien Reichsstadt Augsburg bereits alle die gährenden Stoffe vorhanden, die das spätere Unheil anrichteten; aber man war noch weit entfernt, bestehende Missbräuche der Religion selbst zur Last zu legen. In der seit Mitte des Jahrhunderts aufblühenden Kunst zeigte sich die ganze Glaubensfreudigkeit und innige Frömmigkeit des Mittelalters; die Aussenseite der Häuser erhielt ihren bunten, heute fast gänzlich verschwundenen Bilderschmuck; der Freskencyklus der 1425 erbauten gothischen Goldschmiedskapelle neben der St. Annakirche wurde vervollständigt; Kirchen und Klöster liessen herrliche Gemälde ausführen: überall die Formensprache, der Gedankenkreis der alten Kirche. Die thätigsten und berühmtesten einheimischen Meister, wie Hans Burgkmair und der ältere Holbein, verraten um 1500 in der Hauptsache noch keine Beeinflussung durch den grossen, neuen italienischen Stil; ihre Kunst und Denkart ist echt deutsch, zum Teil gut schwäbisch; sie entwickeln

sich auf eigener Grundlage, weit weniger von den ihnen nicht unbekannten Niederländern beeinflusst, als man bisweilen glauben machen wollte. Doch verrät sich die neue Zeit in den Porträtstudien, welche der ältere Holbein für seine grossen Tafelbilder machte; man kommt vom Schablonenhaften zum Individuellen, vom Stande zur Person, vom Typischen zu eigenem Gedankenausdruck. Als Zeichner sucht Holbein der Vater bereits seine Zeit und seine Umgebung in aller Unmittelbarkeit und Ungeschminktheit zu erfassen; seine Skizzenbücher in den Museen zu Basel, Berlin und Kopenhagen sind wichtige Monumente für die Zeitgeschichte; Fürsten, Patrizier, Mönche, Bürger und ehrsame Hausfrauen, deren Leben uns die Chroniken schildern, lernen wir hier leibhaftig kennen. In der blühenden Reichsstadt Augsburg pulsierte damals Deutschlands politisches, soziales, religiöses, kulturelles Leben; aber nicht festliche Aufzüge und Prunkscenen, sondern die Physiognomien seiner Umgebung hält Holbein mit dem Silberstifte fest; die kleinen Blätter von dauerhaftem Pergament oder von Papier mit dünnem Kreideüberzug, die der Metallstift aus silberhaltigem Blei bearbeitete, waren nicht zum Verkauf, nicht für die grosse Welt, sondern zu eigener Schulung bestimmt; unseren Bleistift kannte man im 15. und 16. Jahrhundert noch nicht. In derselben Technik wie Holbein zeichnete auch Dürer seine Skizzen und Studien auf der Reise in den Niederlanden, übte sich Hans Baldung Grien, wie ein köstliches Skizzenbuch im Kupferstichkabinet zu Karlsruhe beweist. Die meisten der erhaltenen Holbeinschen Zeichnungen von Augsburger Persönlichkeiten entstanden wohl nach 1500, aber einige sicher schon vor 1504, da solche Studien auf dem grossen Basilikenbilde von St. Paul bereits verwertet sind.

Lassen wir das Augsburg von 1500 vor unseren Augen vorüberziehen. Da erscheint vor allem „der grosse Kaiser Maximilian", zu Pferd von ferne gesehen, wie ein ehrsamer Rittersmann vom Lande, wohl schon ältlich und in wenig fürstlicher Haltung. So mochte er oft durch die lange Hauptstrasse reiten auf seinem müden, schwerfälligen Rosse mit dem gesenkten Kopfe; es ist ganz der gutmütige Maximilian, der so gern in Augsburg weilte und mit den Bürgern lebte, der scherzweise nur „der Bürgermeister von Augsburg" hiess. Zum Bilde von des Kaisers lustigem Rat, Kunz von der Rosen, musste Holbein wiederholt ansetzen, bis er diesen halb ernsten, halb launigen Gesichtsausdruck erfasste; die Lippen sind unter dem Schnurrbart fest geschlossen; kniffig und doch treuherzig richten sich die Augen aufwärts; der Mann wusste nicht bloss mit der Zunge,

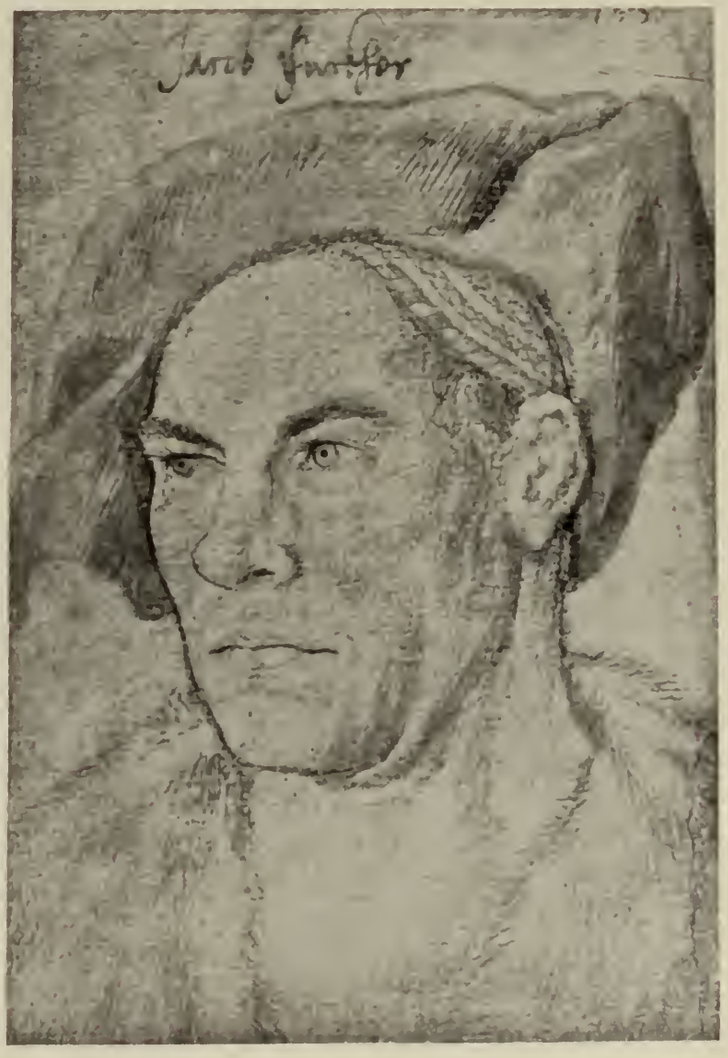

Abb. 15. Jakob Fugger. Dreiviertelansicht. Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

sondern auch mit dem Schwerte zu fechten, wovon das ausgenommene Raubnest Hohenkrähen im Höhgau erzählen konnte. Doch die Fürsten von Augsburg waren die Fugger: Holbein konterfeite die Familienmitglieder und nahen Verwandten wiederholt. Jakob Fugger, der Reiche, der nach dem Tode seiner vier Brüder den geistlichen Stand verliess, auf seine Stiftsherrnwürde zu Herrieden verzichtete und die Leitung des Kaufhauses übernahm, wurde durch Ausbeutung ungarischer und kärnthener Bergwerke bald der Bankier der Könige. Das Profil seines

Kopfes mit der vortretenden Mittelpartie und den vielen unregelmässigen Absätzen dürfte bloss einem Mönche angehören, um von Alfred Woltmann, dem Holbeinbiographen, als Exempel klösterlicher Beschränktheit aufgeführt zu werden. Wirkt doch mancher, besonders süddeutsche Kopf in der Seitenansicht ausserordentlich ungünstig. Der bedauernswerte Heinrich Grün, Benediktiner von St. Ulrich, wurde von Holbein einmal auf diese Weise in einem höchst nachteiligen Momente verewigt, während er ein zweitesmal, obwohl ebenfalls im Profil, einen weit besseren Eindruck macht; beide Blätter sind in Berlin; wer aber dem Manne gerecht werden will, muss die Bamberger Zeichnung, wo der Kopf von vorne erscheint, berücksichtigen; hier giebt Holbein mit sichtlicher Vorliebe die überraschende, feine, asketische Modellierung der ungewöhnlichen Züge wieder. Auch Jakob Fugger erscheint in zwei Dreiviertelansichten weit vorteilhafter. Sagen solche Züge nicht mehr als manches glatte Allerweltsgesicht? Sein Schwiegervater, der energievolle Ulrich Artzt, langjähriger Bürgermeister der Reichsstadt und des schwäbischen Bundes oberster Hauptmann, ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen, die uns Holbein mehrmals vorführt; die Pelzhaube und der lange polnische Judenbart geben dem Kopfe ein martialisches Aussehen. Festigkeit, Klugheit und ein feines Verständnis liegen in den Augen und in dem Munde mit der zurücktretenden Unterlippe; der Mann war geschaffen für die Zeit der Landsknechte und der Religionshändel; mit den Fuggern zusammen bildete er das Bollwerk der alten Kirche in der tumultuierenden Reichsstadt. Ausserdem begegnen wir den jugendlichen Neffen Jakob Fuggers, Raimund und Anton, sowie den Schwiegereltern des ersteren, dem vornehm dreinschauenden ungarischen Grafen Georg Thurzo und Gemahlin. In vertrauten Beziehungen stand der ältere Holbein auch mit dem grössten Stifte Augsburgs, der altehrwürdigen Benediktinerabtei St. Ulrich, in deren Verband 1492 sogar der römische König Maximilian sich aufnehmen liess. Manche Aebte und Herren zeichnete Holbein des öfteren. Der Abt Konrad Mörlin (1496 bis 1510) erscheint ganz von vorne, selbstbewusst, breit, fast brutal, das dreifache Kinn auf dem hochgewölbten Brustkasten; man könnte meinen, er hätte das Kloster mit seinen Fäusten und seiner Statur regieren müssen. Ehedem hatte er als einfacher Prediger zu einer Spende aufgefordert, um einen künstlerisch wertvollen Reliquienschrein des heil. Simpert anzufertigen; Männer und Frauen reichten ihm damals ihre Fingerringe; Gürtel, Agraffen, Halsketten schenkten die täglich sich mehrenden Zuhörer; als Abt und kaiserlicher Rat bewährte er sich weniger; man musste ihm zuletzt die Verwaltung ganz entziehen. Unter ihm wurde gebaut, die Schreib- und Malerkunst gepflegt, wurden Studierende nach der neugegründeten Universität Ingolstadt gesandt, aber auch gelegentlich grosse Einladungen gegeben und geistliche Standespflichten ausser acht gelassen. Auch Mörlins Nachfolger, Johannes Schrott,

Abb. 16. Bürgermeister Artzt von Augsburg. Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

Abb. 17. Abt Konrad Mörlin von St. Ulrich zu Augsburg.
Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

ein Augsburger Bürgerssohn, war hochstrebend, humanistisch angehaucht, alles, nur kein Geistlicher oder gar Ordensmann. Holbeins Bildnisse aus verschiedener Zeit scheinen den allmählichen Niedergang des Mannes zu verraten. In akatholischen Werken werden gerne die sittlichen Gebrechen solcher Männer, Kinder ihrer schlimmen Zeit, hervorgehoben, während man das Verhalten ihrer Gegner, die ganz mit der alten Kirche brachen und heirateten, als wohlthuenden Gegensatz behandelt. Wie aber, wenn solche religiöse Neuerer aus gewissen Gründen der Sinnlichkeit ihre alte katholische Ueberzeugung überwunden hätten? Welche Richtung erschiene unter dieser immerhin möglichen Voraussetzung weniger achtbar? Vielleicht erklären sich die beiderseitigen Zustände aus einem Konflikte der Menschennatur, der zwar nicht tragisch heissen kann, weil ein Widerstreit von Pflichten fehlt, der aber elegisch genannt werden muss, weil es sich um eine nötige, wiewohl schwer erreichbare Unterordnung von Kräften handelt. — Aus dem Konvente von St. Ulrich schildert uns

Abb. 18. Abt Johannes Schrott von St. Ulrich in Augsburg.
Zeichn. des älteren Holbein im Berl. Museum. Originalaufnahme.

Holbeins Stift den Herrn Peter Wagner, seit 1511 Abt zu Thierhaupten, den Grosskellner Hans Griescher, den Kalligraphen und wissenschaftlichen Diplomatiker Lienhard Wagner, den feinfühligen Geschichtsschreiber und Chronisten Clement Sender und viele andere.

Unter Holbeins weiblichen Bildnissen spricht uns am meisten die zweimal gezeichnete Zunftmeisterin Schwarzensteiner an, eine biedere, verständige deutsche Hausfrau.

Damit aber auch die Kehrseite nicht fehle, sehen wir die etwa vierzigjährige Betrügerin mit ihrem gemeinen Zuge um den Mund, „das Lomenitlin“ genannt, von der alle Chroniken erzählen; wegen Unsittlichkeit zuerst aus der Stadt verwiesen, wusste sie später durch ihr „geistliches“ Wesen Kaiser und Fürsten, Rat und Bürgerschaft anzuführen, bis sie entlarvt und abermals verbannt wurde und schliesslich ein schlimmes Ende nahm. So ersteht das Augsburg von 1500 durch Holbeins Skizzen neu vor unseren Augen.[29]

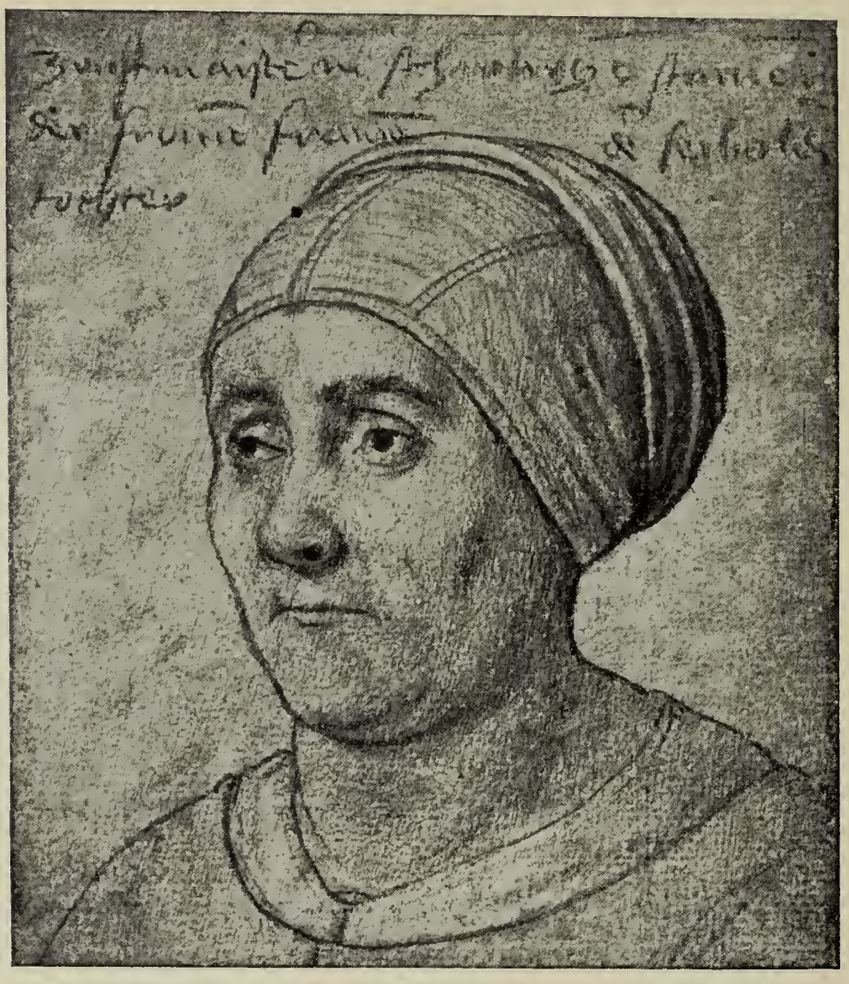

Abb. 19. Zunftmeisterin Schwarzensteiner.
Zeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

Eines der grössten und schönsten Frauenklöster in Augsburg war das von St. Katharina. Im 13. Jahrhundert gegründet, lebten die Schwestern zuerst in frommer stiller Weise beisammen, ohne förmlich einem Orden einverleibt zu sein; um 1245 schrieb ihnen Papst Innocenz IV. die Regel St. Augustins nach den Bestimmungen des hl. Dominikus vor; aber die normale Klosterordnung scheint nicht durchgeführt worden zu sein. Die Nonnen blieben im Besitz und Recht ihres Eingebrachten, konnten kaufen, verkaufen, schenken und stiften und überliessen erst nach ihrem Tode alle ihre Güter dem Kloster. Auch beobachteten die Schwestern keine Klausur, konnten Besuche machen und annehmen. Die Insassen scheinen trotz aller Regel mehr ein offenes Damenstift gebildet zu haben, ein treffendes Beispiel für das kirchliche Wesen des 14. und 15. Jahrhunderts; statt diese Zustände entsprechend gesetzlich und freiheitlich zu ordnen, liess man Nachsicht und Dispense walten, so dass die Lebensweise bei St. Katharina als Missbrauch des regelrechten Dominikanerordens erschien und über dem Hause fortwährend die Zuchtrute der Reform schwebte. In den Jahren 1444 und 1485 wurden die Frauen mit Gewalt und unter Beihilfe des Magistrates den Ordensstatuten unterworfen. Während sich die kirchlichen Kanonisten keine andere Art von Genossenschaft vorstellen konnten, lebten die zurückgezogenen Töchter der angesehensten und edelsten Familien der Stadt Augsburg und Süddeutschlands thatsächlich nach wie vor nach ihrer eigenen Hausordnung trotz aller Vorwürfe und Reformen. Es herrschte Unternehmungsgeist unter ihnen. Im Jahre 1496 fasste man den Plan, die ungenügenden und schadhaften Klostergebäude abzutragen und ein neues Kloster zu bauen. Die damalige sehr tüchtige Priorin Anna Walter, dem grossen Werke mit ganzer Seele zugethan, berief die berühmtesten Baumeister, nämlich Burkhard Engelberg und Ulrich Glier, zur Fertigung des Bauplanes; der letztere leitete auch den Bau, welcher 1498 begann, nachdem man ein ganzes Jahr lang Baumaterialien herbeigeschaft hatte. Der erste Flügel wurde 1499, der zweite 1500 und der dritte und vierte 1503 vollendet. Vortrefflich fiel der Klosterneubau aus und wir

werden bald sehen, wie die Frauen auch auf einen entsprechenden Schmuck zur Erweckung religiöser Gedanken in der Einsamkeit Bedacht nahmen. Zum herrlichen neuen Kloster gehörte aber notwendig eine neue Kirche und die nachfolgende Priorin, Veronika Welser (1504—1530), trug diesem Bedürfnis Rechnung. Am 3. Februar 1516 begann der Abbruch der alten Kirche und die neue war im November des folgenden Jahres bereits fertig. Den Plan, eine lichte Halle in zartem Renaissancestiel mit einer Säulenreihe in der Mitte und flachen Rundbogen darüber, eines der frühesten Bauwerke des neuen Stiles in Deutschland, hatte Hans Engelberg entworfen und Baumeister Grandner ausgeführt.

Als 1807 das Kloster aufgehoben wurde, bestimmte man das Schlafhaus und die Kirche zur Gemäldegalerie und in diesen Räumen bewundern wir noch heute die Meisterwerke der schwäbischen Schule, vor Allem die Prachtgemälde des Klosters St. Katharina selbst. Bei der Aufhebung berechnete man den Gesamt-Besitzwert dieses Klosters auf eine halbe Million Gulden, die prächtigen Klostergebäude und Mobilien nicht eingerechnet, und den jährlichen Ertrag auf 24000 Gulden.

Der Fortbestand bis zur Säkularisation verrät schon, dass die Nonnen die Stürme der Reformation glücklich überstanden. Friedrich Roth, Augsburgs Reformationshistoriker, ist auch auf die Frauen von St. Katharina schlecht zu sprechen. Aus dem Vorgehen des Provinzials des Predigerordens, der die Schwestern mit Gewalt unter seine Regel bringen wollte, schliesst er auf den sittlichen Ruin der Genossenschaft und ausserdem weiss er den Nonnen einen offenen Bruch der Klausur vorzuwerfen. Als nämlich die neue Kirche gewölbt werden sollte, meinten die Frauen, das Singen im Chor würde dadurch erschwert. Man riet ihnen nun, sich in die neu erbaute Predigerkirche zu begeben und dort im gewölbten Chore eine Probe anzustellen. Nach ernstlichem Zureden liessen sich endlich die Nonnen dazu herbei. Am Feste Christi Himmelfahrt morgens vier Uhr begaben sie sich in Prozession unter Begleitung des Vikars, des Hieronymus Imhof, Hans Engelberg, des Pflegers Langenmantel, des Baumeisters Grandner und Anderer in die Dominikanerkirche, sangen dort im Chor die ganze Mette ohne alles Beschwer, kehrten fünf Uhr früh in derselben Ordnung in ihr Kloster zurück und waren nun für die „Wölbung" gewonnen. Die genaueren Angaben hierüber verdanken wir den Forschungen des Augsburger Domkapitulars Leonhard Hörmann, der in der Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg (1882—84) „Erinnerungen an das ehemalige Frauenkloster St. Katharina in Augsburg" veröffentlichte. Das also ist das Verbrechen, das der gestrenge Friedrich Roth denen von St. Katharina nicht verzeihen kann. Alfred Woltmann, der dieselbe Geschichte in seinem Werke „Holbein und seine Zeit" (1^2 49) berührt, lässt die reichen Nonnen, die ein Gewölbe wollten, mit ihren vom Rate gesetzten Bauherrn streiten, die bloss eine Flachdecke in der Kirche hätten anbringen wollen, eine Umkehrung der Verhältnisse, die schon an sich höchst unwahrscheinlich ist; nachts zwei Uhr seien die Frauen zur Hora in die Predigerkirche gezogen, ihre Stimmen zu erproben! Uebrigens soll hier keine Apologie geschrieben werden; nur soviel sei zur Steuer der Wahrheit bemerkt, dass es leicht ist, einen glatten, gut leserlichen Ueberblick über eine bewegte, grosse Zeit zu geben; es frägt sich nur, ob er den breiten Thatsachen entspricht, ob er nicht voraussetzt, was zu erhärten war. Einzelne Fälle an sich beweisen noch gar nichts für die Masse einer Gesellschaft. Als 1534 die Klosterkirche von St. Katharina gesperrt wurde und die Nonnen ihr Kloster verlassen und ihren Glauben ändern sollten, hielt die Mehrzahl treu und fest an Glauben und Orden, obwohl „reformierte" Gegenpriorinnen aufgestellt wurden, bis 1547 die vertriebene katholische Geistlichkeit wieder nach Augsburg zurückkehrte. Schon die Priorin Veronika Welser hatte sich öfters nach Rom gewendet, um die lutherischen Neuerungen von ihrem Konvent fern zu halten und sich Trost und Belehrung zu erbitten; Papst Clemens VII. (1523—1534) richtete zwei eingehende Breven an die Frauen von St. Katharina und Kaiser Karl V. bestätigte 1530 bei Gelegenheit des Reichstages zu Augsburg die alten Rechte des Klosters und beauftragte den Rat mit dessen Schutz.

Die Fürsorge der Päpste beschenkte das Kloster auch mit geistlichen Gnaden. Durch Innocenz IV. hatte die junge Stiftung 1245 einen Ablassbrief erhalten, um den Bau eines Hauses und Kirchleins zu fördern. Späterhin hatte das vermöglich gewordene Stift derartige Geldunterstützung nicht mehr nötig; doch trug man Begehr nach kirchlichen Gnadenschätzen, wie sie namentlich den Rom-

pilgern gewährt waren. Die Nonnen konnten den Pilgerstab nicht ergreifen, darum sollte die mütterliche Milde der Kirche helfen.

Im Maximiliansmuseum zu Augsburg befindet sich eine Gedenktafel in Form eines Triptychon; das Pergament ist auf Holz aufgezogen und nach Art eines Hausaltärchens mit beweglichen Flügeln gefasst, nunmehr Eigentum des historischen Vereins. Der Text

Abb. 20. Initiale von der Gedenktafel im Maximiliansmuseum zu Augsburg.

besagt, der Dominikaner Doktor Bartholomäus Riedler, Beichtvater des Katharinenklosters, habe 1484 (1487?) von Papst Innocenz VIII. für die Klosterfrauen alle Ablässe der sieben Hauptkirchen und aller anderen Kirchen zu Rom nebst anderer grosser Gnade und Freiheit erwirkt. Diese Ablassbewilligung gab später Anlass zur Stiftung der berühmten Basilikenbilder.

Ein Teil des köstlichen Wortlautes der Gedenktafel möge hier folgen: „Anno domini M^{0} CCCC^{0} LXXXIIII^{0}. jar. Da hat der wirdig vnd Hochgelert herr doktor Barthlome Ridler zu wegen bracht durch unser ernstlich bet und anbringung und getan von unsern heiligen vater baupst Innocentio dem achten des namen. Vns allen in vnsern Closter zu sant Katharinen hie zu Augspurg vnd allen unsern nachkommen in ewig zeit aller frawen und swestern Si haben profess getan oder nit die zu zeiten waren in disen Closter sein. Die grozz unussprechenlich gnad die zu Rom ist in den Syben hauptkirchen vnd allen anderen kirchen. Vnd ander gross gnad und freihait wie denn hernach etlich volgend vnd clerlich alle ding mitsampt andern artickln vnd stucken in der bull stand die wir dar nach haben. Vnd die hie Innen in unser gwelb durch die Erwirdige Elysabeth Egnerin derezyt ditz closters pryorin gelegt ist worden und damit ain yetliche swester andechtig sey. Dartzu so stand etlich gnad und ablass hienach geschriben, die da sind in den kirchen zu Rom Wauw niemand die gnad all ertzellen noch erschreiben kan denn got allain mitsampt inhaltung der bull. Das angesehen bit ich pryorin ditz closters wem got der her gnad gab den ablass heymzesuchen daz ir den mit andacht verbringent, und dabey aller der gedenckt lebendig vnd todter die da ir vergunst willen rat und tatt darzu haben geben und getan. Vnd insonderhait des vorgenannten Herrn Barthlome Ridlers, das wir mit im das ewig lebenn besitzenn. Amen.

Unser hailiger vater der baupst geit nach in ewig zeit und will wenn ain pryorin vnd die closterfraven und swestern sy haben profess getan oder nit die zu zeiten hie Innen sind und all unser nachkomen und ein yegliche insonderhait andachtlich haymsucht drey stet in diesem closter die denn dartzu durch ain pryorin zu zeyten geordnet sind oder werden und an yegliche der drey stat dreyn pater noster und dreyn Aue maria,

betet vnd welche vor alter oder kranckhait oder sunst die drey stat nit haymsuchen kund und doch die, IX. pater noster, und IX. Aue maria an der stat da sy zu zeiten war oder ist betet. Vnd so oft und dik ain Jegliche daz tut. Das die pryorin und ain yegliche frauv oder swester alle die gnad und ablasz der sünd hab. Die die menschen hand die an den tagen so man haymsuchen ist die syben hauptkirchen und all ander kirchen die zu Rom sind haymsuchen und anders und damit sy der gnad und ablass tailhaftig werden die den kirchen geben sind. Auch so geit nach und erlaupt unser hailiger vater der baupst ausz bäpstlicher gewalt das ain yeglicher priester dem ain pryorin und die frauven auch swestern die yetz und hin für in ewig zeit hie Innen werden sein dem ain yedliche beichtet ir sünd die sy rewen und ir laid sein von hertzen, Al so die dem stul zu Rom mit vorgehalten sind. So offt vnd dick es notturftig ist. Aber die stuck die die dem stul zu rom vorbehalten sind allain die ausgenommen die man am gronen Dornstag verkunden ist zu rom, der w[ol] ob got will nymer kains schuldig werden oder tund ain mal allain im leben gantz und gar von allen sünd absoluieren soll und mug. Vnd ainer yeglichen ain bus darumb afsetzen, vnd all ayd nach mug laussen und in todes notten vnd so dick vnd offt man zweifeln ist des todes in allen stucken kains überall ausgenomen auch gantz und gar absolviren müg und solle wie den und andre stuck alle aigentlich vnd clerlich in der obgemelten bapstlichen bull stand und begriffen sind die wir darum haben . . ." Wie es in den Rombüchlein üblich war, jedesmal bei Erklärung einer Hauptkirche Roms einen entsprechenden Holzschnitt einzufügen, so erschienen auf dem Triptychon bei dem Ablass der verschiedenen Kirchen die Titelheiligen: „Johannes, Petrus, Paulus, Maria, Laurentius und Sebastian, in kleinen Miniaturen auf Goldgrund, zuletzt das hl. Kreuz. Ein Gebet und endlich, auf einem angesetzten Pergamentstückchen, eine Bestätigung dieses Ablasses durch Julius II. bilden den Schluss. Das Pergament ist leider sehr vergilbt und fleckig, so dass die feinen Randleisten mit Blumen, Tieren und Engeln nicht mehr zur Wirkung kommen. Einen Begriff von der künstlerischen Ausstattung des Gedenkaltärchens mögen die Initiale U am Beginn des zweiten Absatzes (Abb. 20) geben; hier überreicht Papst Innocenz VIII. den knieenden Nonnen und ihrem Beichtvater die Ablassbulle[30].

Die päpstliche Urkunde, welche die Nonnen einst so sorgfältig in ihrem Gewölbe verwahrten, ist leider nicht mehr vorhanden; auch hat sich keinerlei lateinische Abschrift gefunden. In den handschriftlichen Kloster-annalen im bischöflichen Ordinariatsarchiv zu Augsburg, deren Schreiberin, eine Nonne von St. Katherina, am 11. Juni 1756 im Alter von 62 Jahren starb, findet sich eine Uebersetzung der Bulle, deren Wortlaut, genau betrachtet, kaum zu Zweifeln an der Echtheit Anlass gibt[31], obwohl Hörmann nur von einer „angeblichen" Uebersetzung redet. Der Text erklärt vielmehr unzweideutig, wie die Nonnen um 1500 sich im Besitze des Jubiläumsablasses für ihr Kloster glauben konnten.

Jubiläumsbrief für das Katharinenkloster.

„Innocentius, Bischof, ein Diener der Diener Gottes. Der Wohlstand der Religion, in welcher Unser In Christo geliebte Töchter, Priorin und Convent des Klosters, St. Katharina in der Stadt Augsburg, so durch ein Priorin regieret wird, des hl. Augustini Ordens, oder Regel, Unter Versorgung der Prediger-Ordens-Brüder leben, so aller weltlichen Wollust sich verziehen, und dem allerhöchsten in verlobter Reinigkeit andächtig Embsig dienen, Ist wohl würdig dass ihrem Bitten bevor ab in sollichen Sachen, dadurch Ihr Andacht Und seelenheyl in mehreres zunemmen befördert wirdt, dieweill Uns dann endlich angelegen dass obbemelte Priorin Und Convent, welche, als wir berichtet seint, Inn Immerwerrender Clausur Und Versperrung leben, mit Ihren In Tugenten brinnernts Ampten dem Herrn Ihrem Breytigamb Und vill desto eyfriger In Gebett anfopfern, In wahr sy hierzu durch Gnaden mittheylung Veranlassung Empfangen. Hierumb sezen Und ordnen wir ans Apostolischer macht mitgegen wertigen Brief, dass die ietzige Und Künftige Zeit Priorin, auch alle Kloster frau Und schwestern angeregtens Closters, sy sein gleich Profess od nicht, auf die Jenige Tag ein ieden Jahrs, an welchen in der statt Rom, den christglaubige welche besands darzu ernannte Kirche, oder auch die sieben haubt Kirche besuchen Von der stationen Und albass wegen, so denselben ertheilt worden, Eben dieselbe ablass auch erlangen mögen, da sye in Ihre Kloster trey orth so ihnen durch die zu sollicher Zeit anwesende Priorin bestimmt werde besuche, Und

an iedem derselben drey Vatter Unser Und drey Englische gruss andächtiglich sprechen. Welche aber wegen hohen alters, leibs schwachheit, oder andere Verhindernusse, die ernannte orth Persönlich nit besuchen Könnte, an dem orth, da sye sich befindt, angezeigter massen drey Vatter Unser Und drey Englische Gruss sprechen. Alle dann Und ieder so dieses Verricht, sollen Voll Kommentlich der Indulgenzen Und nachlassung der sündte fähig werden wellicher Und wir Reichlich syn dero geniessen hatten mögen, da sie auf solche Tage zu Rom die angeordnete Kirche, ob es gleich die haubt Kirche were Persönlich besucht, Und alles andere Verricht hette, so zu gewienung gedachter Indulgenzen Und Verzeihung der sündte erfordert wirt.

Neben diesem, damit gedachte Priorin Klosterfrauen Und Schwestern ob beschriebener Indulgenzen Und Andren zu Ihrer seel heyl desto bequemlicher theill haftig werden möge, so Vergunen wir allen Und jeden gegenwerrtiglich Und In Künftige Zeit sich allda befünde, dass ein iede tauglich einen layenpriester, oder ordenspriester wess ordens were, so Von seinem Prelaten darzu benannt worden, nachdem Er ihre Bericht, fleissig angehört, syn und iede aus Ihne sich allda befündtet, Von allen Ihren sündten, Missethatten, Verbrechen, Und Uebertretungen, die sye mit zer Knirschten herzen werden gebeicht haben, Und zwar von denen so nit Unter der Zahl der Vorbehaltenen sündten seindt: so oft es die gelegenheit erfordern wirt . . . . . möge vollkommen absolvieren.“ Es folgen dann noch Bestimmungen über Reservatfälle und über die Vollmacht des Priesters am Sterbelager der Nonnen. „Dieser Brief“, heisst es, „ soll zu ewigen Zeiten giltig und kräftig sein.“ · Nach der üblichen Schlussdrohung mit dem Zorn des allmächtigen Gottes und seiner Apostel Petrus und Paulus gegen Zuwiderhandelnde folgt das Datum 1487 im vierten Jahre des Pontifikates Innocenz' VIII. — Was erfahren wir nun aus dieser Bulle? Einem flüchtigen Leser könnten Bedenken darüber aufsteigen.

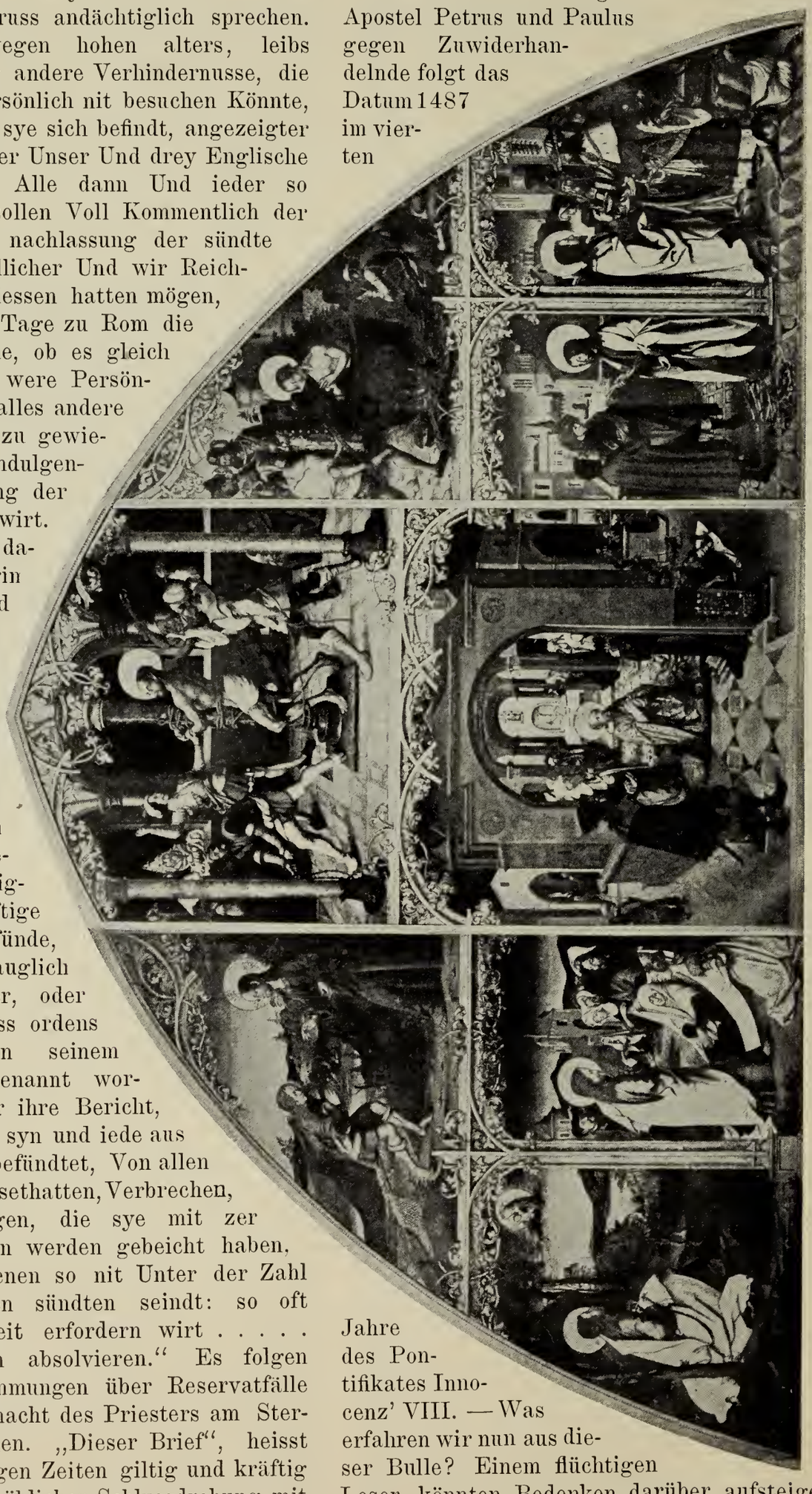

Abb. 21. Die Lateranbasilika. Gesammtansicht. Burgkmair. Kgl. Galerie in Augsburg.

dass hier die Privilegien der römischen Stationskirchen, die sich auf bestimmte Tage des Kirchenjahres beziehen, ferner die Vorrechte der sieben Hauptkirchen, die man jederzeit durch frommen Besuch ausnützen kann, da sie zur gewöhnlichen Rompilgerfahrt gehören, endlich die besonderen Ablässe, wofür bei ausserordentlichen Gelegenheiten, wie beim Jubiläum, eigene Kirchenbesuche vorgeschrieben werden, scheinbar unterschiedslos zusammengeworfen werden. Bei genauerem Zusehen ergiebt sich, dass die Nonnen jeden Tag durch den frommen Besuch von drei bestimmten Stätten im Kloster alle Ablässe gewinnen konnten, deren man am gleichen Tage zu Rom durch irgendwelchen Kirchenbesuch teilhaftig werden konnte. Nach kirchlichen Begriffen ist diese Vergünstigung allerdings von einem Umfange, der nicht gut eine Erweiterung zulässt. Der Papst übertrug hiermit sämtliche Gnadenvorrechte der ewigen Stadt kurzweg auf das Frauenkloster St. Katharina zu Augsburg: solche uneigennützige Freigebigkeit am Ausgange des Mittelalters, wo man soviel über Ablassgeldsammlungen zu klagen hat, verdient in der religiösen Zeitgeschichte, wo sie übrigens keineswegs vereinzelt dasteht, grössere Beachtung, als ihr bisher geschenkt wurde. Es ist ein Lichtpunkt in dem religiösen Gnadenwesen dieser Epoche. Die Folgerung für die Jubiläumszeit liegt auf der Hand. Wurde für das Jahr 1500 der Jubelablass auf die ewige Stadt und den Besuch der vier Basiliken St. Peter, St. Paul, Lateran und St. Maria Maggiore eingeschränkt, so besass das Katharinenkloster dieselbe Jubiläumsgnade, seine Hallen waren in geistlicher Hinsicht den ehrwürdigsten Tempeln der Christenheit gleichgestellt.

Domkapitular Hörmann bemerkte ganz richtig, dass Innocenz VIII. (1484—1492) kein Jubiläum ausschrieb, wunderte sich aber, dass man, den Chroniken zufolge, in St. Katharina gleichwohl eine Bulle dieses Papstes haben wollte, welche den Jubelablass verlieh. Nunmehr dürften die ehrwürdigen Frauen und ihre Annalen Recht behalten.

Von dem prächtigen Klosterneubau zu St. Katharina war ein Teil 1499 bereits vollendet; man begreift die Bewegung, welche die Nonnen ergriff, als zweimal nach einander, 1498 und 1499, der römische Jubelablass für das Jahr 1500 in der ganzen Christenheit verkündet wurde; genoss doch ihr eben erstehendes Kloster alle Vorrechte der ewigen Stadt. Nicht bloss die Freude, die neuen Räume zu schmücken, sondern vor Allem die Würdigung ihrer religiösen Gnadenvorzüge zur Jubiläumszeit musste die Frauen bestimmen, bedeutende Summen aufzuwenden für die grossen Gemälde im neuen Kreuzgange, welche die dem Kloster bewilligten Romablässe, vorab den eben bevorstehenden Jubelablass, künstlerisch verherrlichen sollten. Der Maler des Basilikenbildes von St. Peter, Hans Burgkmair, durfte darum das Hauptsymbol des Jubiläums, die goldene Pforte, nicht vergessen. Holbeins Tafel mit der Basilika von St. Maria Maggiore wurde bereits 1499 noch vor Beginn des Jubeljahres vollendet.

War das Jubiläum in der Stadt Rom zu Ende, so wurde es gewöhnlich auf die übrige Welt ausgedehnt, damit auch jene Christen, denen die Romfahrt nicht möglich oder nicht gelegen war, der Jubelgnade teilhaft werden konnten. So wurde auch 1501 das Jubiläum für Deutschland bewilligt. In der Stadtchronik des Clement Sender, Benediktiners zu St. Ulrich in Augsburg, wird erzählt, wie man den päpstlichen Legaten, Kardinal Raimund Bertrand, Bischof von Gurk in Kärnthen, der in Deutschland das Jubiläum zu verkünden hatte, in der freien Reichsstadt Augsburg empfing.[32]

„Babst Alexander 6. hat den cardinal und legaten Raymundum des titels Marie nove mit der römische gnad aines jubilierjar in teutsche Land geschickt und am cristabend [1500] ist er zu Augspurg eingeritten, dem ist engegen gangen mit ainer process bischoff Fridrich und alle priesterschaft sampt ainem rat und grose menge des gemeinen volks, am cristag in der 12. stund ist zu dem anderen alle priesterschafft und das gemaine volck mit dem hailigtum in unser liebe Frauen kirchen komen und haben da die gnad des jubilierjars mit ainer solemnitet aufgericht, und haben da der legat, auch bischoff Fridrich und ain rat ainhelligklich mit ainander beschlossen, dass dieses gelt, das in der gnad gefelt, sol weder der bapst noch kinig Maximilian berieren noch underfachen, sunder es sol zu gemeiner hilf der cristenhait wider die Türken behalten werden."

Die Schlüssel zu den Opferstöcken in der Frauenkirche wurden in der That in mehrere sichere Hände verteilt; aber man hatte zur Sammlung nicht die Genehmigung des Kaisers eingeholt, weswegen dieser das angefallene Geld für sich in Beschlag nehmen liess.

Graf Eitelfritz von Zollern und Hans Jacob von Landen begehrten im Namen des Königs Maximilian die Schlüssel zu Stöcken und Truhen und, als ihnen diese verweigert wurden, rissen sie in der Frauenkirche Stöcke und Truhen aus der Erde, luden sie auf und führten sie mit sich fort. Auf dieses Schicksal des Opfergeldes spielt ein anderer Jubiläumsbericht in der Weltchronik an, der aber schon im feindlichen Geiste der Religionsneuerer gehalten ist. Während man sonst die äusseren Werke schmähte und die blosse Gesinnung über Alles pries, verkannte man das Bestreben der Kirche, ihrerseits auch den blossen guten Willen für das Werk gelten zu lassen, indem durch höhere Vermittelung ein geringes Almosen die mühevolle Pilgerfahrt ersetzen sollte. Die gehässige Weltchronik berichtet:

„Ain jubeljar hat der bapst dis jars in Teutschland gelegt. da kam ain cardinal Raymundus de Roschela, mit bäpstlichen bulla her. der betrog fursten, herrn, burgermaister, rat und gmaind mit seiner prachtlichen weis, dass zu verwundern was. ich mag gleich nicht von dem kautzenwerk schreiben: wer halb sovil in stock leget als ainer vermeinte, dass er gen Rom verzern muest, der hat sovil verdient als ainer, der selbst personlich gen Rom zogen was. o du helle, clare warhait, wie bist du so wenig verstanden worden! keinem beichtvater dorft niemandt nichts geben, wurden von dem cardinal underhalten, allain darumb, dass man dester mer in den stock leget. es ward ain solch unseglich gut von allen menschen, burger und bauren, in disen stock gelegt, dass ainem darvor grausen solt zu schreiben, und wurden zuletst darauf unains. jeder wolt zuvil haben, also dass ain rat besorget, es gieng zuletst über ine hinaus, und vil weg darin fürnemen must, damit gmaine stat bei friden beleiben möchte."

Der Einzug eines Kardinals und päpstlichen Legaten, wie der Raimunds von Gurk im Jubeljahr 1500, war in Augsburg vor der Glaubensspaltung immer ein Fest für Hoch und Nieder. Späterhin wussten die Romfeinde nicht genug zu schmähen über die Verschwendung, den Pomp und die Anmassung eines Kardinals. Man vergass, dass auch die Kirchenfürsten als Kinder ihrer Zeit die Farbenpracht und das Gepränge der Renaissance liebten, dass Kunst, Handel und Gewerbe davon Vorteil zogen und das Volk gerne mitthat. Was uns geschmacklos erscheint, gefiel mitunter unseren Vorfahren. Ausserdem konnte man es der einen, grossen Kirche, die Hand in Hand mit dem Staate ging, nicht verargen, wenn sie ihre thatsächliche und rechtliche Macht auch äusserlich repräsentierte; noch war es niemand eingefallen, die Religion in innerster Brust zu verbergen oder in kahle Hörsäle zu verschliessen oder gar als Privatsache in die schmutzige Arbeiterküche zu verbannen. Ein Kardinal der Renaissancezeit hatte seinen Hofhalt, beschäftigte und bezahlte Prälaten, Sekretäre, Diplomaten, Gelehrte und Künstler, Ross und Reisige. Aus der Türkensteuer, zehn Prozent aller Einkünfte, welche der Papst im Jahre 1500 dem gesammten Klerus auferlegte, (die Judenschaft in der ganzen christlichen Welt hatte zwanzig Prozent zu entrichten) erfahren wir, welche Einkünfte der Kardinal von Gurk bezog; er hatte während der drei Jahre der Türkensteuer je 1000 Dukaten zu erlegen, besass also eine Jahreseinnahme von 10000 Dukaten; es gab aber auch Kardinäle, die jährlich nur 2000 Dukaten erhielten; zwanzig Kollegen des Bischofs von Gurk standen diesem an Gehalt nach, zwanzig kamen ihm teils gleich, teils überragten sie ihn. Der Kardinal von S. Pietro in Vincoli bezog das doppelte, der mächtige Ascanio Sforza, Bruder des Herzogs von Mailand Ludovico il Moro, sogar das dreifache. Dass zu solchem Güterbesitz vielfach die staatliche Stellung oder Richtung des Einzelnen beitrug, versteht sich. Zur Vergleichung möge beigefügt sein, dass der Senator (Bürgermeister) der Stadt Rom jährlich tausend Dukaten erhielt, während ein Uditore, ein juristisch gebildeter Beamter, mit hundert auskommen musste. Die 44 Kardinäle zusammen zahlten eine jährliche Türkensteuer von 36000 Dukaten, die übrige päpstliche Kurie, geistliche und weltliche Beamte zusammengerechnet, 7142 Dukaten.[33] Es wäre den Türken schlecht ergangen, wenn all diese Summen in die rechten Hände gelangt und zum Kriege verwandt worden wären.

Als am 6. Juli 1518, wie Sender zu diesem Jahre erzählt, der Kardinal Cajetan, ein kleines Männchen, aber eine wissenschaftliche Grösse seiner Zeit, als päpstlicher Legat zum Reichstag kam und zu Ross vor Augsburgs Thoren hielt, zogen ihm Kaiser und Fürsten, Klerus und Volk in feierlicher Pro-

zession entgegen und geleiteten ihn in die Frauenkirche. Da aber nach einem römischen Brauch die bei solchem Anlass verwendeten Paramente den Dienstleuten des Kardinals als Geschenk zufielen und von ihnen gewöhnlich zurückgekauft werden mussten, — auch der Zeremonienmeister Burchard verstand sich hierauf und erzählt oft von dem Erlös der Prachtstücke, — so schickte das reiche Augsburg nur einen schlechten Himmel, „kaum einen Gulden wert", unter dem der Kardinal einherschritt; der hämische Humanist Ulrich von Hutten missgönnte dem Legaten seine purpurne Amtstracht, sein silbernes Essgeschirr, missdeutete den schlechten Appetit des Italieners für die deutschen Kraftspeisen als Feinschmeckerei und warf ihm Knickerei vor, während doch die Augsburger beim Einzuge gegen des Kardinals Gefolge auch nicht gerade freigebig gewesen waren. Die grossen Festlichkeiten, die sich an die Anwesenheit des Kaisers und des Kardinals knüpften, zeugten nur von dem Geschmacke der Zeit für öffentliches Gepränge. Damals hatte man in Deutschland noch Geld hiefür, später musste man es auf Religionskriege verwenden. Hundert Jahre vergingen und in der freien reformierten Reichsstadt Augsburg gebot der schwedische Statthalter Oxenstjerna und brandschatzte Geschlechter, Zünfte und Klöster. Das Frauenstift St. Katharina verlor Unterthanen, Geld und Gut und kam der Auflösung nahe; am Ostertag 1632 hielt die Priorin Magdalena Gräfin von Senftenau Kapitel und bewog die Frauen zu mutiger standhafter Ausdauer; hätten doch auch ihre Vorfahrinnen unter den Stürmen der Reformation zehn Jahre lang ohne Priester ausgehalten.

Die Traditionen im Katharinenkloster konnten also so schlimm nicht sein; die Nonnen, die um 1500 ihr Kloster neu bauten und schmückten, liebten ihre alte Religion und Kirche. Die frommen, prächtigen Bilder von der Meisterhand eines Holbein und Burgkmair, welche die dreieckigen Spitzfelder zwischen den gothischen Rippen des Kreuzganges zierten, hatten ihre Anziehungskraft noch nicht verloren. Die beweglichen Scenen aus dem Leben und Leiden des Herrn mahnten zur Geduld auf dem eigenen Leidenswege, die bunten Schilderungen aus der Legende der lieben Heiligen spornten zu gleicher Heldenhaftigkeit und die anheimelnd gemalten Basiliken des ewigen Rom erinnerten an die Gnadenschätze, womit die Huld der Päpste die stillen Räume der frommen Frauen so freigebig ausgestattet und geheiligt hatte. Feierte doch gerade in diesen Hallen das Gnadentum der alten römisch-katholischen Kirche, Rompilgerfahrt und Jubiläumsfreude, seine künstlerische Apotheose; schien es doch, als hätte sich in diesem Klosterkreuzgange die glaubensvolle, farbenfrohe Kunst des deutschen Mittelalters, noch von keinem Zweifel angekränkelt, zu höchstem und letztem Aufschwung religiöser Begeisterung und selbstverständlicher Glaubensempfindung zusammengerafft, zum Preise jener Ablassgnaden, die bald den Stein des Anstosses bilden sollten.

Der Kreuzgang von St. Katharina diente zugleich als Friedhof für die Nonnen und war ausser den sechs Basilikenbildern noch mit geringeren Votivtafeln in demselben Spitzbogenformat geschmückt. Das Gemälde enthielt gewöhnlich das Bild der Stifterin und bildete zugleich das Grabmonument der unter der Tafel beigesetzten Frau. So liessen die Geschwister Veronika, Walburg und Christina Vetter über ihrer Ruhestätte eine Tafel mit dem Leiden Christi anbringen. Das Bild ging wohl aus Holbein des Aelteren Atelier hervor, ist aber eine geringere handwerkliche Arbeit, für welche auch nur 26 Gulden bezahlt wurden. Der Meister lieferte vielleicht nur eine Skizze und überliess die Ausführung seinen Gesellen. Schwester „Fronikea" starb 1496 und Christina 1499, wie seitlich am Rahmen zu lesen ist; nach Aufstellung des Bildes wurde noch unten kurz das Todesjahr 1500 für Walburga vermerkt. Bemerkenswert ist die unhistorische, rein künstlerisch symmetrische Anordnung der Passionsscenen. Die Mittelbilder, oben die Dornenkrönung, darunter die Kreuzigung, zeigen den Herrn mehr von vorne, die Seitenstücke, Geisselung und Verurteilung in der oberen Reihe, Todesangst und Kreuzweg in der untern geben den Heiland nach auswärts gewendet; einen beliebten Abschluss nach oben bildet die Krönung der Madonna durch die heiligste Dreifaltigkeit. Ein starkes Gefühl für Stil und Symmetrie ist nicht zu verkennen. Aus solchen Passionscyklen entwickelten sich in der Folge unsere heutigen Kreuzwegstationen.

Eine Tafel mit Christi Verklärung und der ganzen „Freundschaft" Walter, darunter die Priorin Anna Walter und ihre Schwester Maria, die Sakristanin, liess der ehrsame Ulrich Walter „gott zu lob vnd Ehr" machen.

Das Bild kostete bei Hans Holbein dem Vater 54 fl. 30 kr. und trägt die Jahreszahl 1502. — Ein anderes Gemälde stellte den Oelberg dar und die Klosterfrau Agnes, Markgräfin von Burgau. — Man sieht, um eine fortlaufende, zusammenhängende Bilderserie des ganzen Kreuzganges war es den Nonnen nicht zu thun gewesen; beachtenswert ist ihre Vorliebe für Bilder aus dem Leiden des Herrn; manche Schmähungen der Glaubensneuerer werden durch diese monumentalen Zeugnisse widerlegt. Im Gegensatz zu den einzelnen Grabvotivtafeln bilden die sechs Basilikenbilder ein einheitliches Ganze; fünf Frauen thaten sich zusammen, um die Idee der Romwallfahrt, deren Früchte so freigebig dem Kloster zugewendet waren, mit bedeutendem Aufwand von fähigen Meistern verkörpern zu lassen. Die Gemälde wurden, wohl gleichzeitig, drei verschiedenen Künstlern, Hans Holbein dem Aelteren, Hans Burgkmair und L(aux) F(röhlich), in Auftrag gegeben. Der Maler hatte vor allem ein Idealbild der betref-

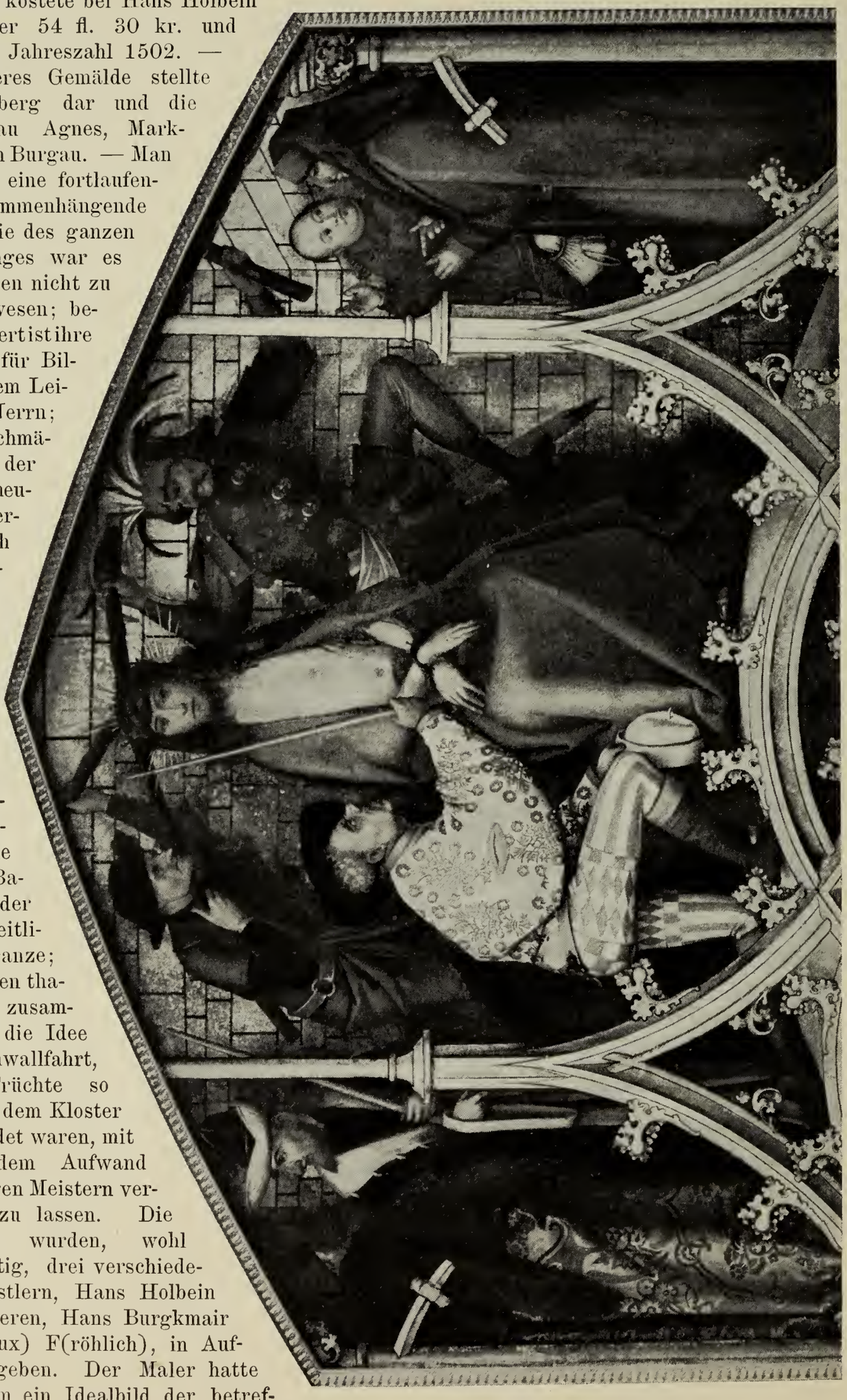

Abb. 22. Christi Dornenkrönung. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

fenden Basilika zu geben und auf Wunsch die Namenspatronin der Stifterin zu berücksichtigen. Ob schon die Auftraggeberinnen oder erst die Künstler sich über die Reihenfolge des Basilikencyklus einigten, scheint zweifelhaft; doch ist letzteres wahrscheinlicher, da die abschliessenden Bilder im obersten Felde der Spitzbögen, ähnlich wie auf dem Vetter'schen Votivbild, eine Trinitas mit Mariä Krönung, sowie eine Folge von Passionsscenen enthalten. Sicher wurde die kirchliche Rangordnung der sieben Hauptbasiliken: Lateran, St. Peter, St. Paul, St. Maria Maggiore, St. Laurentius, St. Sebastian und hl. Kreuz, deren Besuch die Eigenschaft eines Rompilgers verleiht, nicht eingehalten. Massgebend war die Mysterienreihe oben in den Spitzbögen, wodurch notwendig St. Maria Maggiore an die Spitze und Santa Croce an den Schluss kommen musste. Die zwischen erstem und letztem liegenden Geheimnisse entbehren des besondern Bezuges auf die Hauptkirche, der sie zugeteilt sind, ohne dass deren Rangordnung berücksichtigt wäre. Die Fertigstellung der Bilder erfolgte, wie die Signierung beweist, genau in der Reihe der Mysterien, so dass ohne Zweifel auch die räumliche Aufstellung im Kreuzgange sich hiernach richtete. Die Reihe eröffnete die Marienbasilika mit dem Geheimnis der die Madonna krönenden Dreieinigkeit, sowie der Geburt Christi, von Hans Holbein dem Aelteren 1499 vollendet; Dorothea Rehlingen bezahlte dafür 60 Gulden. Hieran schloss sich 1501 Burgkmairs Basilika von St. Peter mit der Todesangst des Herrn; Anna Riedler erlegte ihm dafür nur 45 Gulden. Im folgenden Jahre 1502 lieferte L(aux) F(röhlich) sein Doppelbild der Basilika von San Lorenzo und San Sebastiano mit dem Judaskusse und der Gefangennahme Christi im Oelgarten; Helena Rehlun gab ihm 60 Gulden. Im selben Jahre malte Burgkmair die Laterankirche mit dem Heiland an der Geisselsäule und erhielt dafür von Barbara Riedler 64 oder nach anderer Lesart 54 Gulden. Bei den letzten Bildern mussten die Meister Holbein und Burgkmair alle ihre Kraft zusammennehmen, um die Bestellerin, die reiche Priorin Veronika Welser, zu befriedigen, welche beiden Künstlern zusammen 187 Gulden zahlte, für ein Bild um die Hälfte mehr, als sie bisher bekommen hatten. In der That leisteten die Künstler ihr Bestes und wurden beide erst 1504 fertig. Holbeins Paulusbasilika mit Christi Dornenkrönung ist ein wahres Meisterwerk und Burgkmairs Basilika von Santa Croce mit der figurenreichen Kreuzesgruppe bildet einen würdigen Abschluss des ganzen Cyklus. Die bescheidensten unter den Nonnen waren die Schwestern des Beichtvaters Bartholomäus Riedler, Anna und Barbara, die nicht auf ausgiebiger Verherrlichung ihrer Namenspatroninnen bestanden; Barbara Riedler mag sich allerdings damit begnügt haben, dass ihre Taufheilige auf dem Bilde ihrer Schwester unter den vierzehn Nothelfern vorkam. Zwar verzichtete auch die Priorin Veronika Welser auf eine Veronikalegende, aber sie berücksichtigte eine Ursula ihrer Verwandtschaft und veranlasste Burgkmair auf dem Heilig-Kreuzbilde zu einer überreichen Schilderung von Schiffen und Jungfrauen; ausserdem liess sie bei der Basilika von St. Paul, wenn die Fama nicht trügt, ihre eigene Person als sitzende Thekla verewigen. Die ausführliche Helenalegende hätte wohl zur Basilika von Santa Croce, wo das von der Kaiserin aufgefundene Kreuz des Herrn aufbewahrt wird, besser gepasst, als zu den Kirchen der Martyrer Laurentius und Sebastian; indes war Helena Rehlun nicht dieser Ansicht, sondern wollte die Helenageschichte auf ihrem Bilde haben. Die Legende der heiligen Dorothea endlich ist zu poesievoll, als dass die edle Tochter aus dem Geschlechte der Rehlingen darauf hätte verzichten sollen. Es entspricht ganz dem Geiste und der Uebung der katholischen Kirche, dass auch die Person des Christen, zumal eines Stifters, zu Ehren kommen soll. Indem die Religionsneuerer auf den Glauben an Christi Sühnetod pochten, drückten sie Person und Werk des erlösten freithätigen Christen zum Nichts herab. Während nach katholischer Lehre der durch die Erlösung befreite und geheiligte Mensch eine erhöhte, übernatürlich wertvolle Thätigkeit erlangt, macht nach den Aufstellungen der Reformatoren des Heilands Leiden alles Menschenwerk überflüssig und unnötig; der Christ hätte hiernach nur zu glauben, dass der Heiland alles that, dürfte aber nicht erwarten, dass diese Allthat ihm selbst neue innere Kräfte verleihe, die zu heldenhaftem, eigenem Thun befähigten! Die katholische Kirche will den Menschen in Christus gross machen, ohne dadurch dem Heiland, von dem er alles hat, etwas zu entziehen; die Reformatoren glaubten den Erlöser zu erhöhen, indem sie die Menschenbestimmung zur Spontaneität, ja zur Unfreiheit alles sittlichen Handelns erniedrig-

ten. Darum kennt und ehrt die katholische Kirche Helden im thätigen Christenleben, nämlich die Heiligen, darum freut sich der Katholik über jede gute That als ein Werk Gottes und des eigenen freien Willens, das Gott und seinem Geschöpfe, obwohl in grundverschiedener Weise, Ehre macht. — An die Einrichtung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters erinnert die Zweiteilung des Mittelstückes der Basilikenbilder in ein oberes und unteres Bogenfeld. Bei den Mysterienspielen erhob sich vielfach über der unteren irdischen Bühne eine obere himmlische, deren Stoff sich gegenseitig ergänzte. Anton Springer, der in seinen „Ikonographischen Studien“[34] den litterarischen und volkstümlichen Quellen der mittelalterlichen Kunstgeschichte nachging, erkannte auf den bilderreichen Altarwerken in der drastischen Scenenführung und in einer an greifbare Wirklichkeit gemahnenden Anordnung des Stoffes den Einfluss des beliebten geistlichen Dramas. Während die Maler an die heiligen Personen mit einer gewissen Scheu herantreten, in deren Gesichtstypen jeden profanen, realistischen Zug vermeiden und oft sogar Körper und Bewegung dieser Hauptfiguren weniger durchbilden, macht sich in der Umgebung eine frische, derb realistische, mitunter derb übertriebene Art bemerkbar. Namentlich spielen in den zahlreichen Passionscyklen die Schergen eine nicht zu unterschätzende Rolle; Posen, Geberden und Mienen dieser rohen Kriegsleute stellten an die Ausbildung des Künstlers Anforderungen, deren Bewältigung einen grossen Fortschritt in Aktkenntnis, Verkürzung, Raumfüllung, Wiedergabe des Leidenschaftlichen und Gemein-Komischen bedeutet. Die Anregung zu solchen Kompositionen empfingen die Maler vom Mysterienspiel; kann man doch noch heutigen Tages gelegentlich des Passionsspiels in dem oberbayerischen Gebirgsdorf Oberammergau wahrnehmen, dass gerade die Büttelscenen die Zuschauer am meisten ergreifen. Von Holbein dem Aelteren besitzt das Städelsche Institut zu Frankfurt am Main sieben grosse Tafeln mit Passionsdarstellungen; Woltmann sieht darin „ein in bildliche Darstellung übersetztes Passionsspiel, zu welchem die Sockelbilder gleichsam als Prolog dienten“; nur darin täuschte sich der Holbeinbiograph, dass er den Frankfurter Passionsbildern den Vorzug gab vor den vier umfangreichen Tafeln mit dem Stammbaum Abrahams und des heiligen Dominikus; letztere gehören, wie Franz Stoedtner neuestens hervorhebt, zum „Bedeutungsvollsten, was Holbein geschaffen“, sie zeigen, dass der Augsburger Meister nicht lediglich nach dramatischer Lebendigkeit strebte, vielmehr das Schwergewicht seines Schaffens in die Vervollkommnung des Porträthaften legte. Hierdurch blieb der Künstler vor den Ausartungen geschmackloser, derb realistischer Bravourstücke bewahrt. In der Passionsscene des Basilikabildes von St. Paul kann man das Zusammenwirken der beiden Holbeinschen Kunstbestrebungen vorzüglich beobachten. Bei einem Meister wie L(aux) F(röhlich), der ungefähr das Durchschnittskönnen der Zeit darstellt, macht sich in der Passionsscene das Ueberwiegen der dramatischen Bewegung vor

Abb. 23.
Der Judaskuss. Basilikenbild von S. Lorenzo u. S. Sebastiano
Meister L. F.

geistiger Durchbildung der Köpfe unliebsam fühlbar. Burgkmair verleugnet in der Geisselungsscene der Lateranbasilika das dramatische Element der Zeit keineswegs, aber seine Kunst hat einen grossen koloristischen Zug, der den begabten Maler aus dem populären Wesen heraus und neuen Zielen entgegenführt.

Auf den Basilikenbildern haben die Scenen aus dem Leiden des Herrn unmittelbar über den römischen Wallfahrtskirchen eine besondere Bedeutung von allgemeinem archäologischem Werte. Für die in Volkskreisen herrschende Auffassung religiöser Gegenstände bietet uns die gleichzeitige Kunst einen sicheren Anhaltspunkt; denn die Kunst hasst alle Geheimthuerei, alles, was erst durch umständliche Erklärung zugänglich wird; sie will gemeinverständlich sein. Vor allem wollte die religiöse Kunst um 1500, wie in der Blütezeit des Mittelalters, zum ganzen Volke sprechen. Man pflegt in der heutigen wissenschaftlichen Welt sehr wohl zu unterscheiden zwischen gelehrten theologischen Abhandlungen und der volkstümlichen Anschauung in Sachen der Religion. In der That kann man aus den Werken eines Hippolyt von Rom nicht ersehen, wie weit das Christentum im dritten Jahrhundert in die Volksmassen gedrungen und in der Christengemeinde zum Gemeingut geworden war. Man befrägt die Gemälde und Inschriften der Katakomben, die Beigaben in den Gräbern und man erhält untrüglichen Aufschluss. Dies ist nur eine von den vielen wichtigen Aufgaben der christlichen Archäologie, dieser jungen, viel verheissenden theologischen Wissenschaft, die bereits an den Universitäten Berlin und Strassburg eine Heimstätte fand und hoffentlich auch bald in den theologischen Fakultäten der katholischen Hochschulen das Bürgerrecht erwerben wird. Wir mögen noch so sehr betenern, was die Gottesgelehrten und kirchlichen Autoritäten zu Ausgang des Mittelalters vom Ablass dachten und lehrten, man wird uns immer entgegenhalten, damit sei die Volksanschauung nicht klargestellt. Die Sprache der Basilikenbilder im Katharinenkloster zu Augsburg hingegen muss auch von jenen gehört werden, die „Massenpsychologie" treiben und die Volksseele vergangener Zeiten ergründen wollen.

Viele Schwierigkeiten bietet dem Kunstforscher die Untersuchung des gegenwärtigen Zustandes eines Gemäldes im Verhältnis zu jenem ursprünglichen Aussehen, womit es aus der Künstlerhand hervorging. Dass die Bilder eines Klosterkreuzganges besonderen Gefahren der Auffrischung, der Ausbesserung und Lackierung ausgesetzt sind, liegt auf der Hand. Indess umgiebt Werke namhafter Meister immerfort ein gewisser Nimbus, der auch dem Unkundigen zum Bewusstsein bringt, dass hier ein Bestes geleistet wurde und handwerkliche Stümperhände fernzuhalten sind. Ausser einigen Lacküberzügen dürften die Basilikenbilder wenig Unbill erfahren haben. Die Untermalung freilich mag nicht überall ganz glücklich gewesen sein und im Laufe der Zeit durchschlagend die Deckfarben beeinträchtigt haben. Stellenweise ist auch bei den Basilikenbildern Nachdunkelung unverkennbar. Wo die Unterschiede in der farbigen Behandlung so tiefgreifend sind, wie bei der Basilika St. Maria Maggiore, mag man auf Gesellenhände schliessen: das dunkle Braunrot auf den Seitenflügeln des genannten Bildes stimmt so wenig zu Holbeins sonstiger Art, dass die verschiedensten Vermutungen über die Urheberschaft geäussert wurden. Schwere, dunkle, teilweise sogar stumpfe und unfeine Töne stehen in auffallendem Gegensatz zur gewöhnlichen heiterklaren Farbengebung des älteren Holbein. Mag man auch in der Komposition des ersten Bildes im Basilikencyklus nicht die Vollendung der späteren Leistungen erwarten, die heutige geringere Farbenwirkung geht möglicherweise doch auf ungünstige äussere Einflüsse der Folgezeit zurück. Der dunkelblaue Grund des ganzen Bildes ist mit kleinen goldenen Sternen besät. Wie sehr sticht davon ab die warme blaue Luft auf Holbeins Basilika von St. Paul, der gut beobachtete Wechsel von Licht und Schatten, der schüchterne Versuch einer Hintergrundslandschaft! Dunklen Grund bevorzugt auch der Meister L(aux) F(röhlich) und selbst Burgkmair weiss auf der unteren Hälfte des Basilikabildes von St. Peter für seine prächtigen Gruppen der vierzehn Nothelfer an Stelle des altertümlichen Goldgrundes nur ein tiefes Schwarz zu setzen; darüber allerdings breitet sich eine farbenreiche Abendlandschaft aus; der Heiland ringt in Todesangst, die Jünger schlafen, der Verräter naht, die scheidende Sonne spendet ihre letzten Lichter, — zum erstenmal etwas wie Oelbergstimmung in der Landschaft. In den Bildern vom Lateran und von St. Croce hält Burgkmair den landschaftlichen Hintergrund durchweg fest: er durfte darin einen Schwerpunkt seines

Könnens, ein Feld ungehemmten Fortschrittes erblicken. Durch Nachdunkelung scheint die Lateranbasilika besonders viel gelitten zu haben. Doch bleibt uns immer noch genug des Farbenschönen, das die Jahrhunderte nicht zu verwischen vermochten.

Man könnte sich darüber verwundern, dass die Basilikenbilder, Hauptwerke Augsburger Kunst, gelegentlich der Klosteraufhebung nicht nach München überführt und der alten Pinakothek einverleibt wurden. Allein König Ludwig I., nicht bloss kunstsinnig, sondern auch patriotisch denkend, wollte auch in der alten Reichsstadt Augsburg eine Gemäldesammlung errichten und bestimmte hierfür Kirche und Schlafhaus des bisherigen Katharinenklosters. Es sollten darum die Gemälde des Kreuzganges ihrem historischen Boden nicht ganz entfremdet, sondern an Ort und Stelle belassen, nur ein Stockwerk höher in der Galerie untergebracht werden. Dortselbst war leider kein entsprechender Raum, um die Basilikenbilder als zusammengehörigen Cyklus zur Aufstellung und zur vollen Wirkung zu bringen. Die Verschiedenheit der Meister, die noch durch mehrere Werke vertreten sind, legte die Auflösung des Cyklus nahe. Um Gemälde verschiedener Grösse wirkungsvoll unterzubringen, hielt Ludwig I. eine Reihe von geräumigen Sälen und von kleineren Kabinetten für notwendig, ein Gedanke, der nicht nur bei den Münchener Pinakotheken zur Ausführung kam, sondern seither überall Beachtung fand. Auch die königliche Galerie zu Augsburg ist jetzt ähnlich gegliedert. Die Säulen, welche den Kirchenraum in der Mitte durchschneiden, wurden als Stützen für eine Reihe halbhoher Querwände benützt, welche die Kirche nunmehr in eine Folge von Sälen umwandeln. Zur Linken der Kirche läuft sodann eine Reihe von kleinen Gemächern her, die ohnehin dem neuen Zwecke entsprechen. Die beiden Holbeinschen Basilikenbilder, St. Maria Maggiore und St. Paul, wurden in zwei Seitenkabinetten dem nach Süden gehenden Fenster gegenüber untergebracht und erhalten an sonnigen Tagen in den ersten Nachmittagsstunden ein prächtiges Licht. Wer nach öfterem Besuch der Sammlung den Reiz des Neuen und die Zerstreuung des Massenhaften überwunden hat, muss sich um diese Tageszeit in die Betrachtung der Holbeinschen Werke vertiefen, um ihre Eigenart zu erfassen und zu geniessen. Wer weiss, was diesen Schöpfungen in der allgemeinen Kunstentwickelung vorausging und was aus den hier auftretenden Keimen Grosses erwuchs, wird dem Genius des Künstlers gerecht werden.

In die „Säle“ fällt durch die hohen Kirchenfenster das Licht von Norden herein. Morgens sprechen die vier im ersten Saal vereinigten Basilikenbilder am meisten an. Burgkmairs Basilika von St. Peter und die beiden Kirchen des Meisters LF haben volles Licht. Der Fremde bekommt auf den ersten Blick den nötigen Respekt vor der Kunst des Augsburg von 1500. Wiewohl an derselben Wand, den Fenstern gegenüber, vermag Burgkmairs Lateranbasilika den flüchtigen Besucher kaum zu fesseln, da die drei schweren Holztafeln ihre Stelle hoch über der Thür fanden; die geschwächte Leuchtkraft der Farben erheischt ohnehin ein geübteres, genügsameres Auge, um die Fortschritte der strebsamen Künstlerhand zu würdigen. An der Ostwand mit gutem Seitenlicht hängt, bequem zu sehen, Burgkmairs prächtige Basilika von St. Croce, wo der Beschauer vor allem über die vielen Schiffe voll Jungfrauen in kleidsamer neuester Mode von 1500 zu staunen pflegt.

So brauchten die Basilikenbilder die Schwelle des aufgehobenen Katharinenklosters nicht zu überschreiten, wiewohl ihre Spitzbogenform besser in den Kreuzgang unten als in die zur Galerie gewordene Kirchenhalle über einer Stiege passen will. Die Feinde des heutigen Augsburg sprechen der fleissigen Bürgerschaft sicher mit Unrecht ein tieferes Kunstverständnis ab, weil die Kunstschätze des Katharinenklosters von den Einheimischen angeblich nicht regelmässig besucht und bewundert würden. Der Nutzen lokaler Kunstpflege ist jedoch zu offensichtlich, als dass man sich unter derartige herzlose Nörgler wagen möchte.

III.

Hans Holbein der Aeltere (1473—1524); die Entwicklung seiner Kunst; das Basilikabild Santa Maria Maggiore.

Noch vor kurzem war man bezüglich der Geburtszeit des älteren Holbein auf Vermutungen angewiesen. Gewöhnlich nannte man das Jahr 1450 ungefähr, bis Alfred Woltmann 1866 noch zehn Jahre zugab, 1874 eher noch über die Jahreszahl 1460 herabgehen wollte. Den verdienten Holbeinforscher leitete ein richtiges Gefühl. Der junge Berliner Kunsthistoriker Franz Stoedtner untersuchte 1896 aufs neue die Augsburger Steuerbücher, fast die einzige Quelle für Holbeins Leben, und wusste den trockenen Zahlen und kargen Bemerkungen mehrere Geheimnisse zu entlocken. Die Forscher vor Stoedtner hatten einige Rechtsbräuche der alten Reichsstadt ausser acht gelassen. Wenn ein Bürger heiratete, so wurde ihm zur leichteren Einrichtung des Hausstandes die jährliche Steuer erlassen; man weiss also, was der Vermerk: „Hans Holbain d(edi)t n(ihi)l das jar" bedeutet. Weiterhin erlosch nach Augsburger Stadtrecht die Pflege für minderjährige Kinder und ihr Vermögen mit zwanzig Jahren, ebenfalls eine wichtige Bestimmung für die Holbeinschen Familienangelegenheiten. Hatte ein Bürger mehrere Häuser, so bezahlte er nur an einer Stelle, auf welche beim zweiten Besitztum verwiesen wurde; diese einfache Gepflogenheit im Steuerbuche, welche His und Woltmann nicht kannten, verändert das Familienbild bedeutend. Was sich ermitteln lässt, ist kurz folgendes: Im Jahre 1448 wanderte ein Michel Holbein aus dem benachbarten Schönefeld nach Augsburg ein, erwarb das Bürgerrecht und übte das Gewerbe eines Lederers aus. Das ist wahrscheinlich der Grossvater des „älteren Holbein". Der Vater hiess ebenfalls Michel Holbein und scheint seit 1464 selbständig gewesen zu sein, da zwischen 1464—1472 zwei Michel

Abb. 24. Holbein der Aeltere. Selbstporträt. Paulusbasilika.

Holbein für zwei verschiedene Häuser Steuer bezahlten. Im Jahre 1472 heiratete der jüngere Michel Holbein, dessen Gewerbe nicht genannt wird. Seine Frau hiess Anna und lebte als „Michel Holbeinin" mit ihrem Gatten nur fünf Jahre in ungestörter Häuslichkeit; 1477 muss eine zeitweilige Trennung eingetreten sein, denn von da an wohnten Mann und Frau meist in verschiedenen Quartieren und bezahlten getrennt Steuer. Anna Holbein hatte das Heim ihres Gatten aus uns unbekannten Gründen verlassen. Eine endgiltige gerichtliche Scheidung, wie sie Stoedtner vermutet, ist wegen der Kinderzahl unwahrscheinlich und nötigt auch zur Annahme mehrerer „Schreibfehler" im Steuerbuche. Für die minderjährigen Holbeinschen Kinder wurde damals eine „Pflege" bestellt. Im Jahre 1478 wohnte die Mutter im Quartier „vom Diepolt" und zwar „auf gnad"; 1481 findet sich neben dem Namen der Frau der Vermerk: „Ir man nit by Ir". Im Jahre 1483 scheinen die beiden Gatten wieder in „Salta beim Schlechtenhaus" vereinigt gewesen zu sein; im folgenden Jahr wird Michel Holbein zum letztenmale erwähnt und muss bald darauf gestorben sein, da er keine Steuer mehr entrichtet, sondern „Sein wayb" als Besitzerin der Häuser „Salta zum Schlechtenbad" und „vom Bilgrimhaus" erscheint. Während die Kopfsteuer der „Pflege Holbeins" bis 1492 gleich bleibt, steigt sie 1493/94 über die Hälfte, um dann wieder zu fallen. Hans Holbein wurde damals volljährig, malte (1493) sein erstes Werk und heiratete 1494, wohnhaft an der Strasse „vom Diepolt" im siebzehnten Hause. Dass seine Frau eine Tochter des Malers Thoman Burgkmair, eine Schwester des berühmten Hans Burgkmair gewesen, ist eine irrige Vermutung Pauls von Stetten, der in seiner „Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte von Augsburg" unseren Hans Holbein im Hause des Thoman Burgkmair wohnen lässt und auf dieser falschen Voraussetzung eine Verwandtschaft beider Familien erfindet. Thoman wohnte im siebenten, nicht im siebzehnten Hause der bezeichneten Strasse. Seit 1496 finden wir Hans Holbein in „Salta bei Schlechtenbad" und zwei Jahre später zog auch seine Mutter zu ihm.

Abb. 25. Die Söhne Holbein des Aelteren. Paulusbasilika.

Im Jahre 1503 hört die Holbein'sche Pflegschaft auf zu bestehen und neben Hans erscheint 1504 „Siegmund, sein Bruder". Um dieselbe Zeit 1503 starb die Mutter. Neben den zwei Brüdern werden noch vier Schwestern in Oberhausen, Esslingen und Augsburg namhaft gemacht; im Herbst 1540 waren nach Sigmunds zu Bern abgefassten Testament noch drei am Leben und verehlicht. Soviel ist über Holbein des Aelteren Jugendzeit den Urkunden zu entnehmen. Gerne möchten wir erfahren, wer sein Lehrmeister in der Kunst war und welche Wanderungen er zu seiner Ausbildung unternahm. Von der älteren Augsburger Malerei wissen wir leider äusserst wenig.

Als Geburtsjahr des Künstlers steht nunmehr auf Grund obiger Daten 1473/4 fest; hiermit stimmt das Heiratsjahr Michel Holbeins 1472 und die Volljährigkeit des zwanzigjährigen Hans 1493/4.

Soweit man aus den Familienverhältnissen Schlüsse ziehen kann, scheint für Holbein der Lenz des Lebens nicht allzu rosig gewesen zu sein; dass er sich trotz allem ein gutes Herz bewahrte, dafür spricht die Thatsache seiner Anhänglichkeit an die Mutter. Ein weicher, fast wehmütiger Zug charakterisiert das merkwürdige Selbstbildnis des Künstlers auf dem linken Flügel des Basilikabildes von St. Paul. Holbein stand zur Zeit der Vollendung dieses Meisterwerkes, im Jahre 1504, nach unserer Be-

rechnung erst in einem Alter von dreissig Jahren, war zehn Jahre verheiratet, hatte zwei hoffnungsvolle Söhne, „Prosy (Ambros)“ und „Hans“, den später so berühmten „jüngeren Holbein“, und eine stattliche Hausfrau, deren Namen und Herkunft wir leider nicht kennen. Die vierköpfige Familie Holbein erscheint auf dem genannten Basilikabilde in die Scene von Pauli Taufe durch Ananias hineingezogen. Der Vater und die beiden Knaben stehen hinter dem taufenden Priester und schenken der heiligen Handlung nicht mehr und nicht weniger Aufmerksamkeit, als es guten Christen bei solchem Anlasse geziemt. Die mit Schulzeug versehenen Kinder, die der besorgte Vater vor sich hat, sind angewiesen, als wohlgezogene Schuljungen ruhig zu stehen und ehrfurchtsvoll aufzumerken. Die schlanke Frau, eine prächtige Erscheinung mit der burgundischen Riegelhaube, die wir als Holbeins Gemahlin bezeichnen, bildet mit ihrem zierlich aufgenommenen Schleppkleid das Gegenstück zu dem betenden Ananias in schwerem Ornate; sie giebt sich ganz den Anschein einer berufenen Taufzeugin.

Gegen die Deutung dieser vier Personen als Bildnisse Holbeins und der Seinen stieg den Kunstgelehrten mit Ausnahme eines Einzigen kein Bedenken auf. Man kann daran festhalten, ohne alle einzelnen Gründe zu billigen, auf welche man sich früher stützte. Wenn man ehedem den kleinen Hans auf dem Gemälde mit Bestimmtheit für einen neunjährigen Knaben erklärte, weil man 1495 als Geburtsjahr des „jüngeren Holbein“ annahm, so ist nicht zu verwundern, dass der Kleine jetzt den Kennern um zwei Jahre jünger vorkommt, weil er nach neueren Ermittelungen erst 1497 das Licht der Welt erblickte. Dergleichen Ironien des launigen Schicksals sind für die wissenschaftliche Welt nichts Ungewohntes. Auch scheint es mir keineswegs unmöglich, dass Vater Holbein bei dem sechs- bis siebenjährigen Jungen bereits merkte, was er von diesem im Vergleich zum älteren „Prosy“ zu erwarten habe. Warum konnte der Kleine nicht bereits, wie Woltmann meinte, des Meisters ganze Freude sein, so dass er ihm auf dem Bilde die Rechte auf das Haupt legt und mit der Linken bedeutungsvoll auf ihn hinzeigt, als wollte er schon vorhersagen, was einmal aus dem Jungen werden wird! Der Gestus scheint auch nach Lübke (Geschichte der Deutschen Kunst 1890) anzudeuten, dass Vater Holbein das Genie des Sohnes schon damals ahnen mochte. Alfred Schmid, der über „Hans Holbein d. J. Entwickelung in den Jahren 1515 — 1526 (Basel 1892)“ schrieb, denkt sich die beiden Knaben auch bei der Entstehung des Gemäldes thätig, indem sie wohl Farben rieben und dem Vater an die Hand gingen. Dienstleistungen, die ihnen ein weiteres Anrecht verliehen, auch auf dem Bild verewigt zu werden. Gewiss machten sich die Kinder auch im Atelier des Vaters zu schaffen und wurden dort verwendet. Im Jahre 1499, als Holbein die Basilika Santa Maria Maggiore malte, war der kleine Hans ungefähr zweijährig; der Meister brauchte einen Christusknaben, welcher der heiligen Dorothea die himmlischen Rosen bringt. In der Kunstsammlung zu Basel ist noch die getuschte Skizze zu dieser Scene erhalten. Ein Knäblein von etwa zwei Jahren, nur mit einem flatternden Mäntelchen angethan, mit grossem, kräftigen, pausbackigen Kopfe und frischen Augen hält den Blumenkorb. Wenn man die „idealen“ Kinderbildungen in Vergleich zieht, die bei Holbein und seinen Zeitgenossen in Darstellungen von Christi Geburt und der Gottesmutter gebräuchlich sind, so ergiebt sich die unstreitige Thatsache, dass Holbein für dieses Christuskind eine Naturstudie machte, die für das Gesamtbild nur vorteilhaft zu nennen ist. Ein Forscher, wie Alfred Schmid, dessen Phantasie Behausung und Werkstätte seines Meisters zu beleben weiss, wird sich leicht vorstellen können, wie Vater Holbein den kleinen Hans auf den Tisch hob, in Schrittstellung brachte, mit einem Korb ausrüstete, Kopf und Blicke nach oben richten hiess und dann zur Zeichenfeder griff.

Gegen solch' aufdringliches Namengeben und Veranschaulichen wollte nun neuestens Franz Stoedtner Front machen und den Vorsichtigen spielen. Zwar findet auch er, dass die viel besprochene Gruppe eines Mannes mit zwei Kindern auf der linken Seitentafel der „Paulusbasilika“ an auffälliger Stelle angebracht ist; aber in den bisher für die Identifizierung vorgelegten Beweisen sieht er nur „gefühlvolle Aeusserungen“, deren Eindringen auch in die neueste, fortgeschrittene Kunstlitteratur bedauerlich sei. Das Berliner Museum besitzt nämlich eine Holbein'sche Silberstiftzeichnung, die 1511 datiert ist, laut Beischrift die Köpfe von

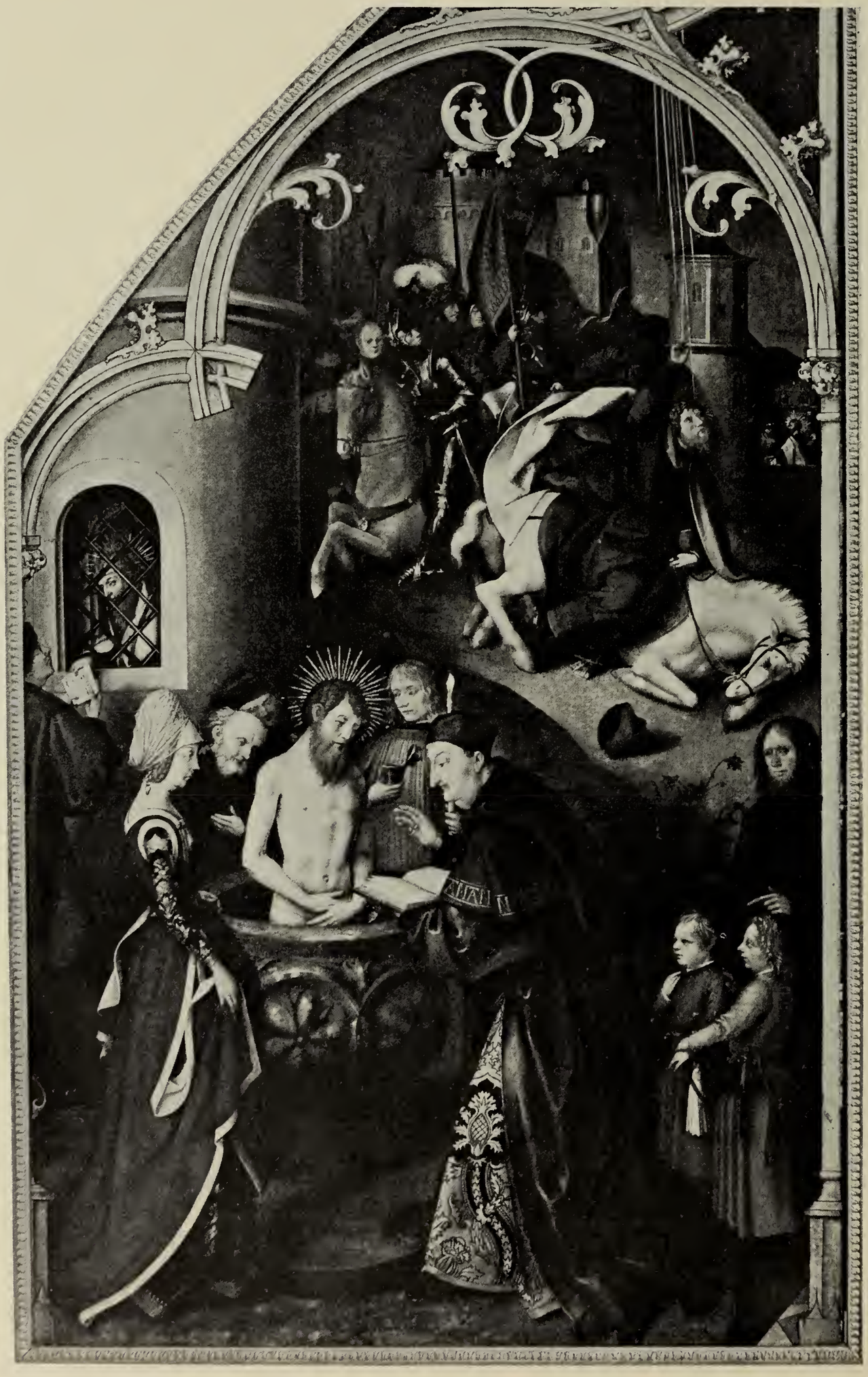

Abb. 26. St. Paulus' Bekehrung und Taufe. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

„Prosy" und „Hans Holbein" wiedergiebt und den letzteren als vierzehnjährig bezeichnet. Die Altersangabe ist bei „Prosy" weggeschabt und eine Rasur auf der Wange verleiht ihm ein viel älteres Aussehen. Vergleicht man das Facsimile, das Woltmann als Titelblatt seines Werkes „Holbein und seine Zeit" verwendete, mit unserer Originalphotographie der beiden Knabenköpfe von der „Paulusbasilika", so wird man die Uebereinstimmung zugeben müssen. In der That hat der siebenjährige Hans schon ganz dasselbe Aussehen wie der vierzehnjährige, „stämmig und gesund, mit rundem Gesicht, treuherzig vor sich hinblickend, die Hand auf der Brust". Der Holzschnitt, den Woltmann in dem genannten Buche von dem „Mann mit den zwei Knaben" giebt, ist gänzlich ungenügend und irreführend. Der Gesichtsausdruck ist weder bei dem Vater noch bei den Söhnen getroffen, namentlich sind sämtliche Augen verzeichnet; bei dem Vater ist nicht einmal die Richtung des ungemein charakteristischen Blickes beibehalten. Unsere Zinkätzungen dürften zum erstenmal einen genügenden Begriff von den Bildnissen geben. Auf dem Gemälde wie auf der Zeichnung ist „Prosy" kenntlich durch ein mehr längliches Gesicht und lockiges Haar, während Hans beidemal runde Formen und ausgesprochen schlichtes, langes, strähniges Haar zeigt, das in die Stirn hereinfällt. Der Gegensatz im Haare scheint auf der Zeichnung absichtlich betont, ist aber im Gemälde nicht minder deutlich. Prosy's mehr vortretende, aufwärts strebende, spitzere Nasenbildung gegenüber dem Stumpfnäschen des jüngeren Bruders ist beidemal unverkennbar. Die Aehnlichkeit des älteren Knaben im Schnitt des Gesichts und namentlich der schräg aufsteigenden Nasenflügel mit der hochgewachsenen Frau am Taufstein bildet den Hauptgrund, darin Holbein's Gattin zu sehen; denn die auffallende Stellung im Vordergrund, eine geschickte Art versteckten Pendants zur isolierten Gestalt des Künstlers, der herübergewendete Blick, von dem man nicht weiss, ob er der Taufscene oder dem Kinderpaar gilt, dies alles dürfte für sich allein höchstens eine gewisse Wahrscheinlichkeit unserer Benennung erzeugen. Uebrigens gesteht auch Stoedtner dieser Deutung der Frau als Mutter Holbein eine grössere Berechtigung zu als den versuchten Altersbestimmungen der Söhne, die für die Datierung des Gemäldes verwertet wurden. Stoedtner erkannte in dieser Frau mit Recht ein beliebtes Modell Holbeins, das sich auf verschiedenen Bildern wiederholt. Die Seitenansicht und das Motiv des aufgenommenen Gewandes kehrt dreimal wieder. Bei der Lichtmessscene des Weingartener Marienaltars, dessen Tafeln sich jetzt im Dom zu Augsburg befinden, erscheint sie als jugendliches Mädchen mit Zöpfen; dieser Bildercyklus ist die erste nachweisbare Schöpfung Holbein's und stammt aus dem Jahre vor seiner Heirat, 1493. Auf einer gleichen Darstellung im Kaisheimer Altwerk, jetzt in der alten Pinakothek zu München, erscheint dieselbe hohe Frauengestalt mit aufgelöstem Haar, nur bedeutend entwickelter. Zwischen beiden Werken liegt auch ein Zeitraum von neun Jahren. Die Frau auf dem Basilikenbilde von St. Paul zeigt genau die von Stoedtner aufgezählten Eigentümlichkeiten der fraglichen Gestalten; „die sanfte Biegung der Nase mit dem eigentümlichen Uebergang in die Stirn; die feine Linie von der Oberlippe zum Kinn; den fleischigen Ansatz (Doppelkinn), der je später desto voller wird; die geschwungenen Augenbrauen und das lebhaft und verständig blickende Auge".

Abb. 27. Mutter Holbein, Paulusbasilika, Holbein der Aeltere.

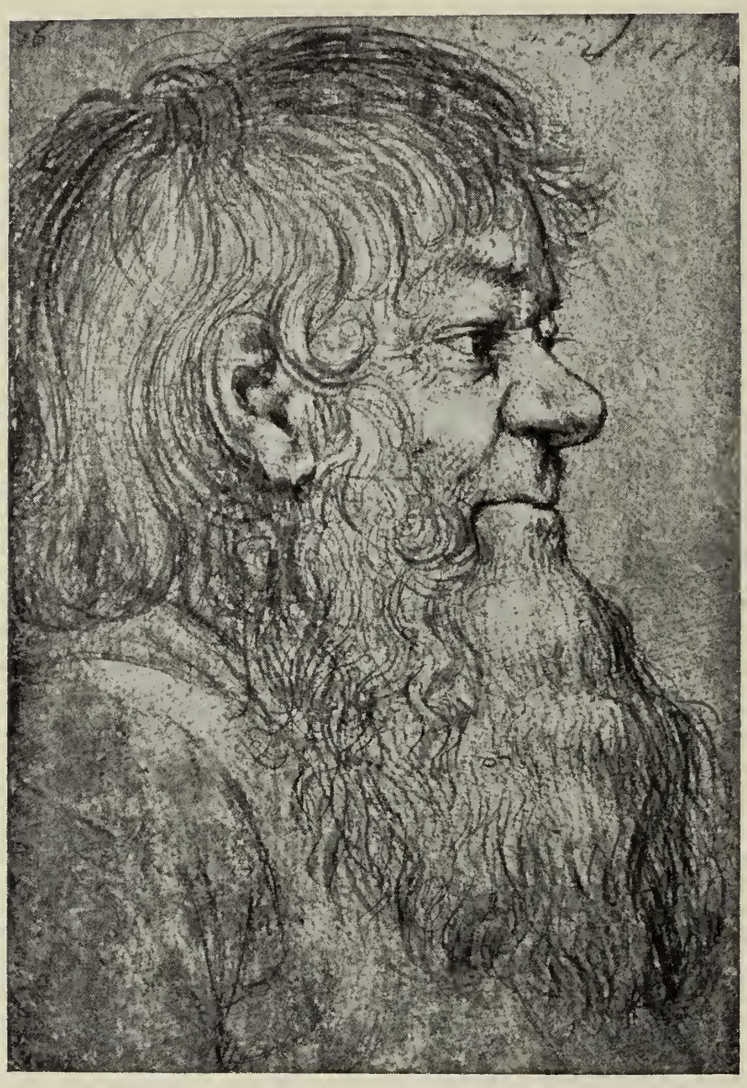

Abb. 28. Bärtiger Kopf. Silberstiftzeichnung des älteren Holbein im Berliner Museum. Originalaufnahme.

Nicht zugeben kann ich, dass unsere „Taufpatin" viel älter erscheine als die Frau des Kaisheimer Cyklus von 1502. Eine solche Altersabschätzung ist übrigens für unseren Zweck garnicht notwendig, und das Verdikt, das Stoedtner gegen ein derartiges Unterfangen ausspricht, fällt auf seine eigenen Angaben zurück; sie sind „natürlich immer problematischer Natur und stiften mehr Verwirrung als sie Nutzen bringen".

Stoedtner sucht uns von jeder Schlussfolgerung in diesen Dingen zurückzuhalten durch einen warnenden Hinweis auf den Missgriff eines Achilles Burckhardt (Hans Holbein. Basel 1885), der in dem jungen Aussätzigen auf dem Elisabethflügel des Sebastiansaltares in der Münchner Pinakothek mit jener bei Anfängern so rührenden Sicherheit niemand anders als Hans Holbein den Jüngern erkennen wollte. Dass Vater Holbein seinen Sohn oder etwa gar dieser sich selbt auf dem vielumstrittenen Sebastiansaltar als Aussätzigen mit narbiger und fleckiger Stirn dargestellt habe, heisst in dieser Künstlerfamilie eine zu grosse Askese auf dem Gebiete der christlichen Demut voraussetzen. Anders aber verhält sich die Sache mit dem Bilde des bärtigen, vertrauensvoll emporschauenden Mannes hinter St. Elisabeth, an dem sich keine Spuren der schrecklichen Krankheit zeigen, der vielmehr von Gesundheit und Kraft strotzt und, wie ein frommer Stifter in einem Votivbilde, die gefalteten Hände zur Heiligen erhebt. Wenn die Silberstiftzeichnung im Besitze des Herzogs von Aumale, welche schon Sandrart in seiner Teutschen Akademie in schlechtem Kupferstich mit Hinzufügung des fehlenden Schnurrbarts veröffentlichte und neuerdings Woltmann als glücklicher Wiederauffinder, vielleicht auch nicht ganz zuverlässig, im Holzschnitt seiner Holbeinbiographie einverleibte, wirklich ein Selbstbildnis des alten Holbein ist, so hat man keinen Grund, an dem Holbeinportrait hinter St. Elisabeth zu zweifeln. Die Zeichnung kann geradezu als Studie für diesen Kopf gelten. Allein die Inschrift: „Hans Holbein maler der alt", die man jetzt ganz in der Art der übrigen Zeichnungen auf dem Aumale'schen Blatte liest, soll nur eine spätere Erneuerung mit einem Zusatze sein. Wie das Holbein'sche Skizzenbuch im Berliner Museum zeigt, fand der Augsburger Maler gleich den heutigen Künstlern verschiedene starkbärtige Männerköpfe seiner Aufmerksamkeit würdig. Auch die bartfreie Oberlippe scheint mir kein genügendes Unterscheidungsmerkmal bei Köpfen, die ganz von langem wallenden Haupt- und Barthaar umrahmt sind und ähnlich von demselben Künstler öfter gezeichnet wurden. Wie vollends Dr. His in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (1868 S. 188 f.) ohne weiteres eine „überraschende Aehnlichkeit" des Mannes auf der „Paulusbasilika" mit der Zeichnung beim Herzog zu Aumale entdecken konnte, ist mir unbegreiflich. Die beiden Köpfe sind gerade soweit verschieden, als etwa zwei Bildnisse derselben Person in verschiedener Haltung, Stimmung und Auffassung verschieden sein können. Allerdings liegt auch in dem Augenaufschlag auf dem Gesicht der Silberstiftzeichnung ein Ausdruck schlichter Redlichkeit und liebenswürdiger, fast kindlicher Bescheidenheit; auf den halbgeöffneten Lippen scheint ein aufrichtiges Gebet frommer Einfalt zu schweben. Etwas unbeholfen Weiches liegt

auch in diesen vollen, nicht gewöhnlichen Zügen, die vielleicht unmittelbar in melancholische Linien übergehen können, und die Kopfwendung nach aufwärts mag vielleicht das Gesicht nicht so länglich, die Stirne nicht so hoch erscheinen lassen; aber bedenklich ist der Unterschied im Haar. Bei dem Manne der „Paulusbasilika" legt es sich glatt an die Stirne und fällt von der Scheitelung in der Mitte auf beiden Seiten in geraden Strähnen so schlicht und merkwürdig einfach herab, dass darin eine absichtlich hervorgehobene Eigenheit der Person erkannt werden muss. Auf dem skizzierten Kopfe hingegen strebt das gekräuselte Haar aus der Stirn empor, und alle die langen, neben einander herabgehenden Linien zeigen eine fortwährend unwiderstehliche Neigung, sich wellenförmig zu biegen und werden nur durch ihre Länge und Schwere am Ringeln verhindert. Wenn dieser Kopf nicht inschriftlich als Holbein der Aeltere bezeichnet wäre, würde kaum jemand auf den Gedanken gekommen sein, dieses rundliche Mittelgesicht mit den stärker hervortretenden Backenknochen und der Stirn, die, statt spitz zu verlaufen, in die Breite geht, mit den ungewöhnlichen Zügen des Holbeinportraits von der „Taufe St. Pauls" zu vergleichen. Es wäre vielleicht ein Verdienst, die Aehnlichkeit rundweg zu bestreiten. Doch lässt sich auf Grund einer Nachbildung im Holzschnitt und mit Rücksicht auf die vorhandene, wenn auch unsichere Aufschrift kein endgiltiges Urteil fällen.

Abb. 29 Vater Holbein mit Prosy und Hans. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Was uns berechtigt, mit Sicherheit in dem bärtigen Mann bei der „Taufe St. Pauls" den Künstler selbst zu sehen, ist die eigenartige Schlichtheit und Bescheidenheit der ganzen Erscheinung, die trotzdem ein Bewusstsein inneren Wertes nicht verleugnet, ist die fast spiessbürgerlich ängstliche Geschlossenheit des guten Augsburgers, der teils aus eigener Unvollkommenheit seine Geistesschätze nicht völlig ausmünzen kann, teils durch die Beschränktheit seiner äusseren Lage und das geringe Verständnis seiner banausischen Umgebung im Schaffensdrang gebunden ist. Was wir unter einem „Künstler" verstehen, existierte in der nach Zünften gegliederten Bevölkerung der freien Reichsstadt von 1500 noch nicht: der Maler, auch ein Holbein oder Burgkmair, galt lediglich als Handwerker und wurde als solcher entlohnt. Die eigentliche Kunst, wo Gedankenfrische den Ausschlag giebt und für neue Stoffe stets neue Ausdrucksmittel gefunden werden, war erst im Entstehen. Holbein der Vater gehört zu jenen Uebergangsmenschen, die das Höchste nicht allweg erreichen, oft kaum ahnen, aber doch in kerngesundem Wachstum voranschreiten, so dass die grösseren Nachkommen auf ihren Schultern stehen.

Nichts ist merkwürdiger in der Kulturgeschichte der Menschheit, als die Abhängigkeit des einzelnen Künstlers vom Gesamtkönnen seiner Zeit. Litterarische Bildung pflanzt sich in Perioden allgemeiner Unkultur eher in einigen auserlesenen Geistern fort als künstlerische Fertigkeit: viel leichter als ein Künstler vermag sich ein einsamer Gelehrter hoch über seine Zeitgenossen zu erheben. Warum gab es zu Karls des Grossen Zeiten keinen Maler, der ein leidliches Porträt hätte fertigen, keinen Bildhauer, der ein Reiterstandbild wie das Marc Aurels

hätte formen können, obwohl er Muster vor sich hatte? Warum gab es keinen ungewöhnlich veranlagten Genius, der an guten Vorlagen der alten Zeit ohne Unterweisung sich selbst heranbildete, ähnlich wie unsere Kunstjünger in Bälde ihren Meistern nahekommen? In Jahrhunderten machte das künstlerische Können nur kleine Schritte; Uebermenschen traten nicht auf. Umsomehr haben jene Pioniere der Kultur Anspruch auf unsere Achtung und Dankbarkeit, die mühsam, oft unbewusst fortschreitend, aber immer in pflichteifriger Arbeit ihr Bestes leistend, jeden Zollbreit des unermesslichen, verlorenen Kunstreiches zurückeroberten.

Der Meister im langen, schlicht-bürgerlichen Rocke, an dem Woltmanns Phantasie den Pelz ergänzte, verrät nur durch die lange, das freie Gesicht einrahmende Haartracht, dass er auf seine Persönlichkeit Wert legt. Woltmann verweist auf Albrecht Dürer's Porträt und meint, nur ein Künstler konnte sich erlauben, so phantastisch aufzutreten. „Andere ehrliche Bürger trugen entweder langes Haar und glattes Kinn nach der Mode des 15. oder Vollbart und kurzes Haar nach der Mode des 16. Jahrhunderts." In den mattglänzenden, halbfeuchten, verlegen zur Seite gewandten Augen, in dem ernstfröhlichen, sauersüssen Zug um den Mund liegt ein Geständnis von Kämpfen und Leiden, von Ringen und Misslingen, von redlichem Arbeiten und kargem Auskommen.

Eben mochte sich der kaum volljährig gewordene Maler eine eigene Werkstätte gegründet haben, als er von der Reichsabtei Weingarten einen Marienaltar in Auftrag bekam, der vom Jahre 1493 inschriftlich datiert ist. Holbein hatte damals einen Lehrjungen, namens Stephan „Kriechbam" aus Passau, den er nach üblicher dreijähriger Lehrzeit am 18. Oktober 1496 der Zunft vorstellte. Während laut Ausweis des Zunftbuches andere Künstler, wie Gumpolt Giltlinger, Hans Burgkmair, Ulrich Apt, viele Lehrknaben ausbildeten und der Zunft zuführten, lernen wir keine weiteren Schüler Holbeins kennen. Man wollte vermuten, dass Holbein ausser Kriechbaum, seinem Bruder Siegmund und seinen Söhnen andere Gehilfen nicht hatte, weil er sie nicht bezahlen konnte. Stoedtner unterscheidet von den gutbeglaubigten Werken zahlreiche handwerksmässige Schülerarbeiten, wobei höchstens die Anlage auf den Meister zurückgeht, und zählt innerhalb zweier Jahre (1501 und 1502) sechsundvierzig ziemlich umfangreiche Tafeln. Bei der damaligen handwerksmässigen Auffassung und Handhabung der Kunst scheint es mir nicht gerade übermässig viel, wenn drei zusammengeschulte Leute jährlich zwei Dutzend Tafelbilder ausführten. In den ersten Jahren war er sicher fast allein, da er seine Werke sorgfältig bis auf den letzten Pinselstrich eigenhändig durchführte. So das Weingartener Altarwerk von 1493 und der Afraaltar von 1495, der wahrscheinlich für die Kapelle der Heiligen auf der Lechinsel bestimmt war und dessen Tafeln sich jetzt teils in der bischöflichen Hauskapelle zu Eichstätt teils im Baseler Museum befinden. Mit der Jahreszahl 1499 signierte Holbein die „Basilika St. Maria Maggiore" für das Katharinenkloster und die kleine Madonna in Nürnberg. Nicht gezeichnet ist das Epitaph der Geschwister Vetter im Kreuzgange von St. Katharina, das dem Meister aus äusseren Gründen zugeschrieben wird. Ende 1499 ging Holbein nach Ulm, erwarb dort, um wie ein einheimischer Meister schaffen zu können, das Bürgerrecht; was er dort malte ist uns unbekannt. Lange blieb er nicht, sondern zog nach Frankfurt a. M., wo er bis Anfang des Jahres 1502 im Dominikanerkloster thätig war. Er malte daselbst vier umfangreiche Tafeln mit den Stammbäumen Abrahams und des hl. Dominikus, ferner einen kleinen Altar mit fünf Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi und lieferte, wohl durch Gesellenhände, sieben grosse Passionsdarstellungen. Dann zog er wieder heimwärts. Der Abt Georg Kastner von Kaisheim bei Donauwörth bestellte einen grossen Altar, dessen malerische Ausführung den Künstler das ganze Jahr 1502, unsicher ob in Augsburg, Nördlingen oder in Kaisheim selbst festhielt. Die sechzehn Tafeln befinden sich jetzt in der Münchener Pinakothek; jedoch führt Stoedtner nur vier Innentafeln: Lichtmess, Beschneidung, Anbetung der Könige und Tod Mariä auf die eigene Hand des Meisters zurück. Derselbe Forscher entdeckte in dem berühmten Skizzenbuch zu Basel die eigenhändigen Rechnungsvermerke Holbeins an den verschiedenen Zahltagen. Für die Altarbilder wurden 417 fl 30 sh (Schilling) nebst einem Scheffel Korn bezahlt. Aus dem Jahre 1502 stammt auch das Walther'sche Triptychon im Kreuzgange des Katharinenklosters zu Augsburg, wo Holbein wohl die Stifterfamilie eigenhändig ausführte. In der

Abb. 30. St. Paulus' Taufe. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Gemäldegalerie zu Donaueschingen befinden sich zwölf Passionsdarstellungen von einem grösseren Altar, die man vermutungsweise in das Jahr 1503 setzt. Springer veröffentlichte die ganze Folge bei Soldan in Nürnberg: „Hans Holbeins Passionsbilder in der Galerie des Fürsten Carl Egon von Fürstenberg." Stoedtner sieht darin jedoch nur Werkstatt-Arbeiten.

Hieran schliesst sich die berühmte „Paulusbasilika" für das Katharinenkloster. Das Bild ist auffallenderweise gegen Holbeins sonstigen Brauch nicht inschriftlich bezeichnet; vielleicht hielt der Meister sein Selbstbildnis nebst Darstellung seiner Angehörigen für eine genügende Beurkundung des Urhebers. In den Klosterannalen wird das Bild zusammen mit Burgkmair's „Basilika Santa Croce" vom Jahre 1504 genannt und für beide Gemälde nur eine gemeinsame Summe angegeben. Mit aller Wahrscheinlichkeit ist darum die Paulusbasilika 1503/4 anzusetzen. Die Bestellerin, Veronika Welser, wurde im Jahre 1503 Priorin des Klosters und sämtliche Basilikenbilder wurden um die Wende des Jahrhunderts gemalt. In Betracht kommt für die Datierung der Zeitraum von 1502—1512, während dessen Holbein (1504—1508) Bezahlungen für ein verschollenes Werk, vier Altarflügel für die Zeche von St. Moriz in Augsburg, erhielt. Die Zechpflegerechnungen von St. Moriz, jetzt im städtischen Archiv zu Augsburg, von denen Woltmann einen Auszug mitteilte, gestatten einen erwünschten Einblick in die finanzielle Lage des Meisters. Der ausbedungene Preis von 325 fl. ist auffallend hoch. Bis zum 15. Februar 1506 hatte der Meister schon in vier Raten 100 fl. Vorschuss erhalten, und in der Folge erbat er sich noch vier weitere kleine Beträge. Am 20. März desselben Jahres entlehnte er 3 fl. von der Frau des Pflegers. Bei der Abrechnung am 16. März 1508 hatte er noch einen Rest von 85 fl. zu empfangen, wovon aber vom Pfleger an Thoman Freihamer 74 fl., „so man Im schuldig ist gewesen von Hans Holpain wegen", ausgehändigt wurden. Es blieben also dem Meister noch 11 fl. Ueber den ausbedungenen Preis erhielt Holbeins Frau das übliche Geschenk, „zu leikoff 5 fl.", und sein Sohn, wahrscheinlich Ambros, der bereits in der Lehre stehen mochte, 1 fl. — In dem Katharinenaltar von 1512 für das gleichnamige Kloster zeigt sich bereits der grosse Umschwung im Stile des Künstlers, der Uebergang zur Renaissanceornamentik und zu einer mehr modernen Auffassung des Figürlichen. Drei oder vier Jahre später entstand das vollendetste Werk des älteren Holbein, der Altar des hl. Sebastian, jetzt in der Münchener Pinakothek, ein Meisterwerk, „das auch durch das Beste unter dem Früheren nicht genügend vorbereitet erscheint". Am meisten Bewunderung verdient „die hl. Elisabeth mit den Aussätzigen" auf dem linken Altarflügel. Das Ebenmass der Gesichtszüge ist so vollkommen, die Linien der schönen Hände sind so gefühlt, dass man meist an eine Mithilfe des jüngeren Holbein dachte. An den Bettlern beobachtete der grosse Virchow eine höchst naturwahre Darstellung der Symptome des tuberösen und maculösen Aussatzes, während die litterarischen medicinischen Quellen noch gänzlich schweigen. Das Mittelbild mit der Marter des hl. Sebastian verrät übrigens deutlich genug, dass die Leistungskraft des Meisters Schranken hat. Bei dem Heiligen sind Brust und Hals ganz verzeichnet, und auch die Bogenschützen übersteigen das Durchschnittskönnen des älteren Holbein nicht.

Leider finden wir den Meister um dieselbe Zeit in der drückendsten Not. Von 1495—1498 hatte er ein Jahreseinkommen von $93^1/_3$ Gulden, nach unserem Gelde ungefähr 644 Mark, versteuert; später, 1498 bis 1509, da seine Mutter und nach deren Tod sein Bruder Siegmund zu ihm zog, war die Einnahme auf $166^2/_3$ Gulden gestiegen. Jetzt konnte er Schuldforderungen von einem Gulden, von 32 Kreuzer nicht begleichen und Siegmund beantragte die gerichtliche Auspfändung seines Bruders. Seit 1517 erscheint Hans Holbein der Vater nicht mehr in Augsburg; er war nach Isenheim im Elsass ausgewandert. Seine beiden Söhne Ambros und Hans schufen sich in dem nahen Basel einen Wirkungskreis. Die Augsburger Gerichtsbücher verzeichnen, wie Archivar Dr. Meyer in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (14. August 1871) mitteilte, von Holbein dem Aelteren folgende Streitsachen, deren letzte in die Zeit nach der Auswanderung fällt: Händel mit einem Nachbar Paulson Mair, 1503; Klagen von Gläubigern, 1515 und 1517; Klage Siegmund Holbein's gegen seinen Bruder, 12. Januar 1517; Klage eines Gläubigers Hans Rämlin, 1521.

Das Augsburger Handwerksbuch der Maler führt Hans Holbein den Aelteren im Jahre 1524 in der Totenliste auf.

Nicht ohne tiefe Teilnahme kann man den Verlauf dieses mühevollen, viel bedrängten Künstlerlebens verfolgen. Auf der Höhe seines Schaffens musste der verdiente Bürger die vornehme Reichsstadt verlassen und in der Fremde das Brod des „Elends“ essen. Holbein der Vater hatte ernste, fortwährend wachsende Aufgaben zu bewältigen; er folgte der in deutschen Landen aufsteigenden Sonne der neuen Renaissancekunst vom Morgen bis zum Mittag.

Der Entwicklungsgang der Holbein'schen Malerei schien bis in die neueste Zeit ein unlösbares Rätsel. Springer suchte sich mit der verallgemeinernden Behauptung zu trösten, bei fast allen Künstlern der damaligen Zeit zeige sich keine Entwicklung in gerader Linie. Man glaubte, derselbe Maler lieferte bald Handwerkliches, bald Künstlerisches nach dem Grundgesetze aller Geschäftsleute: darnach Ware, darnach Geld. Selbst Woltmann hatte nicht den Mut, die Mache der Gesellenhände vom Werke des Meisters zu scheiden. Gerade das Minderwertige hielt man am Besten beglaubigt; man wunderte sich, wenn ein Bild des älteren Holbein aus dem Bereich der Mittelmässigkeit herausragte, und suchte hiefür nach einem ungenannten, überlegenen Urheber, soweit man nicht den jüngeren Holbein an Stelle seines Vaters setzen konnte. Am abenteuerlichsten klingt der Versuch, dem schablonenhaft arbeitenden älteren Hans seit 1504 den jüngeren Bruder Siegmund als einen viel begabteren Künstler an die Seite zu stellen, dessen „entschieden geistigere Auffassung und feinere Durchbildung“ einzelner Figuren im Unterschied von dem „unverkennbaren Machwerk des alten Hans“ selbst dem Ungeübtesten nicht entgehen könne.

Das sind die Weisen, die durch Irrtum zur Wahrheit reisen. Dieses Wort gilt auch von den Kunsthistorikern. Die Ehrenrettung des älteren Holbein ist Stoedtners Verdienst. Das Gesetz des stetigen Fortschrittes in den Werken eines begabten, strebsamen Künstlers erleidet nicht so leicht Ausnahmen. Naturgemäss ist das Bedeutende dem Meister, das Schwächere den Gehilfen zuzuschreiben. Der Weingartener Marienaltar, eine ganz eigentümliche Arbeit, verrät zuerst Holbein's Art. Wer die Bilder auf den Nebenaltären des Augsburger Domes flüchtig betrachtet, bekommt den Eindruck einer gewissen Ruhe und Unbeweglichkeit der Gestalten mit dem fein abgestuften Gefühlsausdruck in den Gesichtern. Diese Eigenart trennt Holbein von dem pathetischen Schongauer, der darum nicht, wie vielfach behauptet wird, sein Lehrer oder sein Vorbild gewesen sein kann. Die Kupferstiche des Kolmarer Meisters waren damals überall verbreitet, und welcher Künstler machte nicht gelegentlich bei untergeordneten Typen oder kleinen Nebenscenen bei ihm Anleihen! Stoedtner möchte die unmittelbare Abhängigkeit Holbeins von dem Nördlinger Meister Friedrich Herlen († 1499) wahrscheinlich machen. Bei der geringen Eigenart Herlens, der ganz in dem, was man flandrisch und kölnisch nennt, aufgeht, kann man gewissen Aehnlichkeiten in Detail und Mache kein grosses Gewicht beilegen. Ausser einem kurzen Abstecher nach Flandern soll Holbein in seinen Wanderjahren zwischen 1489 und 1493 und später von Frankfurt aus längere Zeit in Köln verweilt haben. All' dies sind haltlose Kombinationen der Kunstforscher, um die Holbein'sche Malweise zu erklären. Aehnlichkeit ist noch lange nicht Abhängigkeit, namentlich bei Dingen, die zu einer Zeit gleichsam in der Luft liegen oder in den folgerichtigen Grundzügen jeder lokalen Kunstentwicklung bedingt sind. Die an Kölner Meister gemahnende Farbenzusammenstellung wird vollkommen aufgewogen durch das Fehlen der kleinen duftigen Landschaften, die allen Kölnern gemeinsam sind. Die Tafeln des Marienaltares von 1493 zeigen einen angehenden Künstler, der hoch über den Durchschnittsleistungen der Zeit steht, das Schematische verschmäht, nach neuen Ausdrucksmitteln ringt und in der Komposition die entscheidenden Momente der Handlung kühn und sicher herausgreift. Kleine Nebenscenen verraten noch den alten Geschmack am Vielerzählen. Noch fällt es dem Anfänger schwer, zahlreiche Personen innerlich an einer Handlung teilnehmen zu lassen, namentlich wenn er sich bemüht, Gesichter seiner Umgebung zu verwerten. Weich, rein malerisch, ist sein Farbenauftrag, ohne die harte, zeichnerische Manier auf Schongauer'schen Gemälden.

Zeichnungen für Glasmaler schärften noch des Künstlers Sinn für breite, kräftige Farbenwirkung. Auf dem Afra-Altar von 1495 ist bei gleicher Farbenstimmung die Leuchtkraft tiefer, der Auftrag sicherer. Die Komposition gewinnt an bewusster Einheit; nicht bloss die zeichnerischen Linien, auch die Farbentöne lenken den Blick auf die Mittelfigur;

Abb. 31. Krönung Mariä. Detail. St. Maria Maggiore. Holbein der Aeltere.

die Umgebung bildet einen Halbkreis, den die Gegenstände im Hintergrund ergänzen. Klarheit und Feinheit des Linienflusses gilt dem Meister mehr als Neuheit und Derbheit unmittelbarer Naturnachahmung. Die Vorliebe für gothische Zierformen nimmt ab, die Lust zu freieren Bildungen regt sich.

Eine Klippe, woran bisher alle Holbeinforschung scheiterte, war das Jahr 1499. „In einem einzigen Jahre muss der Maler dreimal seinen Stil ändern, dreimal mit seinen Typen wechseln, dreimal mit ganz verschiedenen Farbenqualitäten arbeiten.“ Die kleine Madonna in Nürnberg verrät einen Anhänger der van Eyckschen Schule, das Vettersche Epitaph mit den Passionsscenen und der Krönung Mariä lehnt sich an Schongauer an und die „Basilika Santa Maria Maggiore“, die erste vom Cyklus der sieben Kirchen, zeigt namentlich im oberen Teile, in der Dreieinigkeit mit Madonna, einen Altkölner vom reinsten Wasser. „Ich glaube“, schreibt Stoedtner, „das ist ein wenig viel für einen Meister von ausgesprochener Individualität in einem Jahre. Man kann ja zugeben, dass ein Künstler, je nach äusseren Umständen, je nach persönlichen Stimmungen gute und weniger gute Arbeiten liefert, schwerlich aber darf man behaupten, dass ein Maler, der soeben noch ein hohes technisches Können bewiesen hat, zur selben Zeit diese Fertigkeiten der Hand vergisst oder verliert, um sie kurz darauf wieder zu erringen und mit Glück zu verwerten.“ Wir werden uns also nicht von dem Namen Holbeins auf der Marienbasilika, noch weniger von dem unbezeichneten Epitaph irre machen lassen. Wir suchen nach Mittelgliedern, um die Pracht der fünf Jahre später gemalten „Paulusbasilika“ begreifen zu können.

Das Madonnenbildchen von 1499 auf einer kaum einen halben Meter hohen Holztafel im germanischen Museum zu Nürnberg verdient die begeisterte Schilderung Stoedtners; es ist ein Kabinetstück Holbeinscher Kunst. „Hier finden wir wieder die hellen, farbenfrohen Töne, die wir auf dem grossen Altarbilde so schmerzlich vermissten. Die Figuren sind voller Leben und Bewegung und die Typen sind von ursprünglicher Herkunft. Ueberall merkt man die Meisterhand des echten genussfrohen Künstlers.

„Auf breitem, massivem, grünmarmoriertem Steinsitz mit hoher Rückenlehne hält die sitzende Madonna mit beiden Händen das auf ihrem rechten Schenkel stehende Kind, welches schmeichelnd sein Köpfchen an ihre rechte Wange legt und seine Arme um ihren Nacken schlingt, neckisch Hilfe suchend vor den beiden Engeln, die von beiden Seiten heraneilen, um ihm Blumen zu bringen. Während der mit weissem Mantel bekleidete Himmelsbote, der in der Rechten sorglos die Weltkugel trägt, ruhig abwartend, bis das Kind sich ihm wieder zuwendet, noch einmal den Wohlgeruch der Blumen prüft, reicht der andere Engel mit hellblauem Gewande, sich in stürmischer Bewegung weit über den Steinsitz vorbeugend, dem Kleinen seine bescheidenen Blüten dar. Die Mutter sieht mit unendlich liebevollem Blick auf ihr Eigen herab, um es zu ermuntern, die Gaben anzunehmen. Doch ihm gefällt die Liebe der Mutter mehr als alle Blumen der Welt.

„Die Fortschritte, die wir auf diesem Bilde erkennen, sind ganz enorm, technisch sowohl wie inhaltlich. Die Auffassung zeugt von einer Vertiefung in den Gegenstand, der alles bisher Gebotene weit überragt. Die Lieblichkeit und Herzlichkeit in dem Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, das tiefe

mütterliche Gefühl, gedämpft durch einen leisen Ton der Wehmut, die kindliche, offene Liebe, die fühlt, dass sie am Busen der Mutter am Besten geborgen ist, kommen vollendet zum Vortrag. In den Farben macht sich ein feines Gefühl für vornehme Wirkungen bemerkbar. Das tiefblaue Gewand der Mutter wird von einem hellrosa weiten Mantel umgeben, der zu der bunten Decke der Rückenlehne und dem grünmarmorierten Sitz vorteilhaft steht. Die Farbeneffekte der Engelgewänder, die in Weiss mit tiefen blauen Schatten und in Hellblau mit rötlich violetter Schattierung links und rechts den Abschluss bilden, heben die ruhige Mittelgruppe kräftig heraus."

Die Umrisse der Gesichter, die in diesem Bildchen allzu scharf, absichtlich bestimmt und herb sind, mildern sich bedeutend auf einem zweiten etwas grösseren Gemälde desselben Museums vom Jahre 1501, die thronende Himmelskönigin mit sitzendem Kinde von Engeln umgeben. Das umrahmende gotische Stabwerk wird ersetzt durch einen Regenbogen. „Die ganze ruhige Scene wird belebt durch kleine reizende Motive. Da sucht sich ein Vogel pickend von den Steinfliessen sein Futter, da sitzt ein anderer auf dem Geäst des Thronsessels und sieht dem spielenden Kinde zu; ein anderer balanciert auf einer Kugel oben auf der Balustrade, während sein Gegenüber von einer Schachtel auf ihn zufliegen will, und endlich sitzt noch einer gravitätisch auf dem Stundenglas."

„Einen ungemein magischen, ganz effektvollen Eindruck ruft die Behandlung des Regenbogens hervor. Die Wolken, die sich rechts und links von dem Bogen in den oberen Ecken befinden, und ebenso die Engel sind mit Gold umrissen und schattiert. Jede von den neuen Gestalten befindet sich in ihrer ganzen Breite in der Skala. Jede Farbe giebt nun dem Körperteil und dem Gewande, das gerade in seinem Bereich ist, den entsprechenden Ton, so dass man auf den ersten Blick sich in eine Feenwelt versetzt glaubt." Zu vergleichen ist damit die Regenbogenglorie auf der Verklärung Christi vom Jahre 1502, jetzt in der Augsburger Galerie. Der Künstler wagt sich bereits an Probleme der Farbe und des Lichtes, die man nur der ausgebildeten, vollendeten, freien Kunst zutrauen möchte.

Die malerische Farbengebung, das künstlerische Empfinden, die zeichnerische Durchbildung der Köpfe wächst ununterbrochen in der Reihe der eigenhändigen Werke. An die Stammtafeln und den kleinen Altar in Frankfurt von 1501 schliesen sich die vier letzten Tafeln des Kaisheimer Altars von 1502 und endlich die Paulusbasilika von 1504. Holbein fängt an, eingehendere Studien zu machen. Er porträtiert seine Zeitgenossen, Bürger, Mönche und hervorragende Persönlichkeiten, um sie auf seinen Gemälden anzubringen. Gewiss nur zu seiner Uebung habe er diese Zeichnungen angefertigt, meinte Woltmann noch 1874, da eine gründliche Kunstforschung doch bereits angebahnt war! Die ersten uns erhaltenen Porträts mit Silberstift, für den Kaisheimer Altar von 1502 bestimmt, sind klar erfässt und geben die Persönlichkeit korrekt wieder. Sie leiden aber an einer etwas breiten, gleichmässigen Ausführung. Eine allgemeine Müdigkeit scheint noch über ihnen zu liegen."

Diese neue zeichnerische Richtung, verbunden mit höchster Steigerung des farbenfreudigen malerischen Stils, kennzeichnet die Paulusbasilika. „Von nun an gewinnt die Zeichnung die Oberhand. Immer straffer und konzentrierter wird die Auffassung des Silberporträts; die Linien werden fester und einfacher. Der Nachdruck wird immermehr auf die Augen, die Nase und den Mund gelegt und das Uebrige gelangt nur in allgemeinen Umrissen zur Andeutung. Die äusserste Lebendigkeit ist erreicht. Aber in den Gemälden dieser zweiten Periode gehen nun die hellen, leuchtenden Farben in dunkle, sattere über."

Seine aussergewöhnliche Begabung für das Porträtfach scheint Holbein anlässlich der Frankfurter Stammtafeln von 1501, die Patriarchen und die Dominikanerheiligen darstellend, eine wahre Galerie moderner Porträtköpfe, entdeckt zu haben. Leider liessen sich bisher keine Zeichnungen hiezu auffinden. Aber seitdem brachte Holbein auf allen seinen Gemälden Köpfe von Zeitgenossen an, zu denen er die umfangreichsten Studien machte. Bei den Kaisheimer Tafeln liegt der Fortschritt hauptsächlich darin, „dass alle Gestalten unendlich fein in die sie umgebende Luft hineinkomponiert sind. Holbein ruft dadurch das Gefühl vollster Lebenswahrheit hervor und macht damit einen weiteren bedeutenden Schritt aufwärts in seiner künstlerischen Entwickelung. Langsam und ganz allmälig geht er Schritt um Schritt vor, lässt seine Lehrer weiter hinter sich, greift ab und zu auch einmal wieder auf sie zurück

und erweitert seine Erfahrungen und technischen Handfertigkeiten immer mehr, bis er in dem Hauptwerk seiner ersten Epoche einen Ruhepunkt findet, auf dem er Umschau hält, um dann mit etwas veränderter Marschroute weiter zu eilen."

In den beiden Basilikabildern, der Marienbasilika von 1499 und der Paulusbasilika von 1504, vereinigen sich alle Elemente, welche den Werdegang der Holbeinschen Kunst vor dem tieferen Eindringen der italienischen Renaissance bedingten. Die Marienbasilika veranschaulicht uns die Werkstätte, die Mitarbeiter, die Ausgangspunkte und Vorlagen des Meisters, zeigt uns gewissermassen, was er seinen Lehrern und seiner Mitwelt verdankt; die herrliche Paulusbasilika hingegen offenbart, was der deutsche Künstler, mit seinem Pfunde wuchernd, aus eigener Kraft in wenigen Jahren errang. Uebrigens bietet die Paulusbasilika nicht bloss Summe und Abschluss aller vorausgehenden Arbeit, sie birgt auch die Keime des kommenden. In den Baulichkeiten des Hintergrunds wie im Kircheninnern herrschen bereits Uebergangsformen vor. Ganz äusserlich angebracht und unzugehörig scheinen die gothischen Heiligenstatuen auf den zierlichen Konsol-Kapitellen der halblangen dünnen Säulchen, die zum architektonischen Aufbau nichts beitragen. Das nüchterne gothische Astwerk, welches die Bildfläche in Felder teilt, verbirgt seine Neigung zum schlichten Rundbogen keineswegs.

Die Renaissance brach also nicht mit einmal über Holbein herein; auch Burgkmair that sie ihm nicht an, wie vielfach behauptet wurde. Wenn wir auch die grosse achtjährige Lücke (1504—1512) im Leben des Meisters nicht ausfüllen können, der Katharinenaltar von 1512 kann uns nicht überraschen. Die Renaissance, die dort auftritt, beruht nicht auf Missverständnissen des italienischen Stils, wie man glauben machen wollte, sondern wuchs langsam aus der veränderten Geschmacksrichtung des deutschen Meisters heraus. Weder die fleissige Behandlung der ornamentalen Einzelheiten noch die bevorzugte Verwendung des Goldes ist italienisch; die Delphine und Masken, die geflügelten Knaben, die zwischen Blattwerk spielen und in Blumenhörner trompeten, sollen nur des Meisters Fertigkeit in den neuen Formen bekunden. Der alte Holbein erscheint allerdings wie verjüngt, weshalb man lange Zeit diese Bilder dem jungen Hans, seinem Sohne, zuschreiben wollte, der uns doch in seinen Frühwerken in Basel als ein ganz unfertiger Anfänger entgegentritt. Eine genauere Prüfung der angeblichen Werke des jüngeren Holbein aus seiner Frühzeit, wie sie in neuester Zeit für notwendig befunden wurde, dürfte noch manches Gut unseres Vater Holbein in rechtes Licht rücken. Jene Jugendlichkeit des Wesens schreibt Woltmann auf Rechnung der glücklichen persönlichen Begabung des Künstlers, der sich schon früher der Bewegung zugänglich gezeigt hatte, zugleich aber auch auf Rechnung der Zeit.

Gleichwie die Paulusbasilika von 1504 in Holbeins Kunstentwickelung die erste deutsch-mittelalterliche Periode abschliesst, so bedeutet der merkwürdige Sebastiansaltar in der Münchener Pinakothek aus der Zeit um 1516 den Höhe- und Ruhepunkt der zweiten Schaffenszeit, des Ringens nach den Idealen der wiederauflebenden Kunst des Südens. Schon das Grössenverhältnis der dargestellten Personen zur Bildfläche ist bezeichnend. Der niederflatternde Engel der Verkündigung, wie die in sich versunken aufhorchende Jungfrau auf den Knieen, St. Barbara, die glaubensinnige, mit Kelch und Hostie, wie St. Elisabeth, die liebeseifrige, mit ihren lechzenden Kranken, füllen je in ganzer Figur einen architektonisch umrahmten Flügel. Der gereifte Maler liebt die ruhige Grösse, wirkt durch die Schönheit und Empfindung einzelner erhabener Gestalten und verschmäht die kleinliche Redseligkeit des mittelalterlichen Schilderers. Die schmalen Flügelbilder, worunter St. Elisabeth eine höchste, in ihrer Art unübertreffliche Leistung auf dem Gebiete des Vollendet-Kunstschönen bedeutet, scheinen fortgeschrittener als das figurenreiche Mittelbild selbst, trotz aller Klarheit und Lebendigkeit der dreiteiligen Scene und der breiten, sonnenhellen Landschaft. Die Bogenschützen, die doch nur als Kostümstudien wirken, stehen im Vordergrund und verdrängen den klugen Amtmann mit der goldenen Kette und den halb mitleidigen Graubart mit seinem dicken Gefährten, deren Köpfe meisterhaft durchgebildet sind. St. Sebastian, der Schutzheilige gegen Pest, daher in Spitälern viel verehrt, ist bis auf ein Lendentuch unbekleidet, an einen knorrigen Eichstamm gebunden, dessen Aeste und Laubkrone nur zu dem Zweck beseitigt scheinen, um die Gesichter der Männer nicht

zu verdunkeln und den Fernblick nicht zu versperren. Die Schrägstellung des Körpers mit dem erhobenen rechten und gesenkten linken Arme und dem entlasteten rechten Bein zeigt immerhin, was der altdeutsche Meister ohne strenge anatomische Studien durch treue Naturbeobachtung zu erreichen vermochte. Der seitlich etwas geneigte Kopf des Blutzeugen mutet wie ein Portrait an; in den grossen offenen Augen und auf den geschlossenen Lippen liegt ein hoheitsvoller Ausdruck männlichen Duldens. Was die Kunst hier an überraschender Naturwahrheit gewann, verlor das Kirchenbild an Naivetät und Gemeinverständlichkeit des frommen Empfindens. Die Scene des heiligen Sebastian ist durchaus nicht profan, aber sie fordert bei dem religiös gesinnten Beschauer eine tiefere Bildung und lebendigere Auffassung des Persönlichen, selbsteigenes Denken und Versenken in die Wirklichkeit des Vorganges. Die Allgemeinheit und Unbeholfenheit des mittelalterlichen Künstlers, der uns wohl seine Gedanken mitteilt, aber sein Ideal nicht in die volle kör-

Abb. 32. Die Basilika St. Maria Maggiore. Gesamtansicht. Holbein der Aeltere. Kgl. Galerie zu Augsburg.

perliche Wirklichkeit übertragen kann, wirkt leicht als religiöse Innigkeit und stimmt zu weltvergessender Andacht. Die reife, freie Kunst ist sinnfälliger und lebenswahrer ; sie zwingt uns, in die Tiefe des Körperwesens zu dringen und darin das Geistige und Göttlich-Erhabene aufzufinden. Die unvollkommene, gebundene, strenge Kunstsprache früherer Zeiten ist unkörperlicher und darum mitunter zum unmittelbaren Ausdruck übersinnlicher religiöser Wahrheit und Schönheit geeigneter. Dem gebildeten Beschauer freilich wird durch die würdige, aber vollkommen individuelle Darstellung des Heiligen die Betrachtung innerer Erhabenheit nicht erschwert. Den Ungebildeten ergreifen Handlungen mehr als Gestalten und auch Holbein, der aus dem Mittelalter herauswachsende Künstler, schreitet im Kirchenbilde von der Scenenschilderung zur Personenbildung vor. Die beiden Holbeinschen Basilikenbilder geben noch lediglich Scenen, nirgends Einzelgestalten, obwohl die Paulusbasilika viele Schöpfungen aufweist, die, als Einzeldarstellungen ins Grosse übersetzt, an Lebenswahrheit und seelischer Bedeutung kaum zu wünschen übrig liessen.

Den Zusammenhang der gothischen Ornamente in den früheren und des Renaissancebeiwerks in den späteren Werken mit der ganzen Auffassungsweise des Gegenstandes mag man aus den Worten entnehmen, welche Woltmann den neuen Stilformen auf den Seitentafeln des Sebastiansaltars widmet. Das Mittelstück bietet auffallenderweise den Ausblick auf eine gut deutsche mittelalterliche Stadt ohne Spur von antiken Gebäuden, obwohl das antike Rom als Schauplatz von St. Sebastians Martyrtod Gelegenheit zur phantasievollsten Entfaltung neuer Stilgedanken geboten hätte. Ein grosses altrömisches Architekturbild war offenbar eine Aufgabe, woran sich der ältere Holbein noch nicht wagte. Neigung und Bemühung, eine historisch mögliche, stilgerechte Oertlichkeit zu geben, beweist die Verkündigungsscene. Woltmann schreibt : „Umrahmungen im Renaissancestil umschliessen Aussen- und Innenseiten der Flügel : Pilaster und Säulen, gerades Gebälk oder Rundbögen tragend, Sockel und Friese mit Blattwerk-Ornamenten, mit Sphinxen und Gestalten, die in Blumengewinde ausgehen. Die Verkündigung findet in einer Halle mit römisch-dorischer Säulenstellung statt. Diese Architektur ersinnt der Künstler zu einer Zeit, wo in der ganzen deutschen Baukunst noch die Gothik herrscht. Nicht die Architekten sind es, sondern die Maler, welche den neuen Geschmack auf architektonischem Gebiete diesseits der Alpen einbürgerten. Jene konnten sich nicht rühren, das System der Gothik war zu grossartig und gewaltig, war, einmal angenommen, zu zwingend bis in alle Einzelheiten hinein, als dass sie sich hätten von ihm frei machen können. Ein völliges Freimachen aber war notwendig, denn die mächtige innere Konsequenz des Systems duldete keine Reform, kein allmähliches Aufnehmen und Heranbilden des Neuen. So gehen die Maler und die Bildhauer in der Einführung der neuen architektonischen Formen voran, denn sobald sie streben, die Natur anzuschauen, sobald sie die menschliche Gestalt hinstellen, wie sie dieselbe im Leben erblicken, können sie sich dem gothischen System nicht mehr fügen, das auf Natur-Ueberwindung ausgeht und die körperliche Form nicht nach ihren eigenen, sondern nach seinen Gesetzen modelt.“

Nachdem wir so, auf Grund der neuesten Forschungen, mit Ausserachtlassung alles Zweifelhaften, Nebensächlichen und Handwerksmässigen, den ununterbrochenen, gesunden, ausreifenden Entwicklungsgang der selbsteigenen Kunst des älteren Holbein verfolgten und überblickten, treten wir an zwei berühmte, aber doch nicht genügend gekannte Werke des Augsburger Meisters heran, grosse Tafelbilder, die uns nicht bloss wegen ihrer Malweise und Kunststufe, sondern mehr noch durch die Reichhaltigkeit und Bedeutsamkeit ihres Gegenstandes fesseln. Es gab eine Zeit, wo man glaubte, der Stoff sei für das Wesen der Kunst belanglos ; alles Bildschöne laufe auf zeichnerische Gewandtheit und koloristische Erfindung hinaus. Diese Zeit aber ist nahezu vorüber. Aus dem ernsten, vollwertigen religiösen Kunstwerk eines fähigen Meisters spricht unverkennbar dessen religiöses Leben und innerstes Empfinden. Der religiöse Stoff, den er aufnimmt, den er durchdringt und durchlebt, erhebt ihn über sich selbst.

Den Gegenstand der Basilikenbilder, die Idee der Rompilgerfahrt und der gnadenreichen Hauptkirchen hielt Rudolf Marggraff in seinem „Katalog der k. Gemäldegalerie in Augsburg (München 1869)“ für so gewichtig und triebkräftig, dass er seltsamerweise im Klosterneubau von St. Katharina nur die Bemühung erkennt, für die Gemälde, welche die den Nonnen verliehenen Ablässe der Rompilger verherrlichen sollten, einen würdigen Auf-

stellungsort zu schaffen. „Der Gedanke, diese (zur Ablassgewinnung im Kloster zu besuchenden) Stätten mit den Abbildern der sieben römischen Wallfahrtskirchen und deren Heiligen zu schmücken, führte zunächst, wie es scheint, zu dem Beschlusse, das Kloster neu zu bauen, um für die neue Ordnung der Dinge und die Gemälde geeignetere Räume zu gewinnen, was seit dem Jahre 1496 geschah." Die Basilikenbilder verlieren wenig an Bedeutung, wenn die Sache sich auch umgekehrt verhält. Nachweislich hatten nämlich die Oberen des Dominikanerordens anlässlich einer Visitation des Katharinenklosters die alten Gebäulichkeiten für den zahlreichen Konvent als unzureichend befunden. Wenn auch die edle Malkunst um 1500 in Augsburg nicht so hoch gewertet war, dass man zur Aufnahme neuer Gemälde ein neues Kloster gebaut hätte, so mochte es doch für strebsame Künstler, wie den älteren Holbein und Hans Burgkmair ein Sporn zu ernstem Schaffen sein, wenn es galt, die hochehrwürdigen Gnadenstätten des prächtigen Klosterneubaues mit würdigen, inhaltreichen Bildern zu schmücken.

Ob die edle Dorothea Rehlinger ihre Marienbasilika, „Vnser liebe frauw taffel", wie es in der Chronik heisst, bei Holbein früher bestellte, oder ob der Meister seinem Kollegen, Hans Burgkmair, und dem geheimnisvollen Maler L F durch flinkere Ausführung zuvorkam, steht dahin. An der Sockelwand der Kirche (Abb. 7) ist eine quadratische Platte, etwas vertieft, eingelassen mit der Inschrift:

MARIA
MAIOR
1 4 9 9

In den grossen Schallfenstern des vorderen Turmes sieht man zwei Glocken, von denen die eine geläutet wird. Um den Hals und den Rand der ruhenden, mit einem einfachen, eierstabähnlichen Ornament verzierten Glocke laufen zwei Zeilen lateinischer Majuskeln:

AL(s) I(ch) BIDD
HANS. HOLBA(IN)

Am Rande der zweiten schwingenden Glocke wird wiederum die Jahreszahl 1499 sichtbar. Ausserdem zeigt sich auf einem Grabsteine, von dem ein Stück in der Ecke rechts von der Kirche sichtbar wird, innerhalb eines schiefliegenden Schildes das Monogramm des Künstlers: H.

Da Paul von Stetten in seinen „Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Stadt Augsburg (1765)" die Marienbasilika nicht unter den Holbeinschen Werken aufführt, sondern nur einen schwer auffindbaren „englischen Gruss" erwähnt, so könnte ein überstrenger Kritiker versucht sein, die Inschrift verdächtig zu finden.

Fälschungen in Sachen des älteren Holbein waren nämlich in Augsburg nicht unerhört. Der im Jahre 1870 verstorbene Konservator der Augsburger Galerie, A. Eigner, versah ein Madonnenbild, das sich jetzt im Maximiliansmuseum zu Augsburg befindet, mit einer Aufschrift, derzufolge ein Augsburger Bürger Hans Holbein im Jahre 1459 das Bild gemalt habe; eine weitere gefälschte Inschrift von Eigners Hand schrieb das Bild der hl. Anna selbdritt von 1512 in der Augsburger Galerie einem siebzehnjährigen Hans Holbein zu. Ausserdem machte Eigner in der handschriftlichen Chronik des Katharinenklosters, die sich jetzt im bischöflichen Archiv zu Augsburg befindet, Zusätze bei den Angaben über Gemälde. Eigners Gebahren ist ein psychologisch merkwürdiges Vorkommnis in der Geschichte der Kunstwissenschaft, ein keineswegs vereinzelt dastehendes Beispiel unwissenschaftlichen Eigensinns und unbändigen Eigenwillens. Er besass nicht die innere Kraft, einmal liebgewonnene Gedanken den vorhandenen Thatsachen, der unerbittlichen Wirklichkeit unterzuordnen. Erscheinungen eines solch' übermächtigen Subjektivismus, dessen ebenso gewaltige als verderbliche Geistesenergie die starre Aussenwelt meistern will, überraschen in der Geschichte der deutschen Philosophie von Kant bis Nietzsche nicht mehr: kunsthistorische Fälschungen hingegen, nicht dazu gemacht, um etwa den Geldwert eines Kunstgegenstandes zu erhöhen, sondern lediglich in der Absicht unternommen, um ein bis in's Kleinste ausgeführtes Gedankengebäude zu stützen, eröffnen einen seltsamen Einblick in ein von edler Wahrhaftigkeit abgekommenes Gemüt, da der Urheber den selbstgeschaffenen Beweisstücken, die jeden neu herzutretenden Forscher bestechen, keinerlei Tragkraft beimessen kann. Die Gründe und Vermutungen, die ihm selbst zu vorschnellem Urteil vermochten, scheinen ihm zu schwach, um auch andere zur Zustimmung zu bewegen. Das selbstsüchtige Bestreben, gleichwohl die eigene Meinung bei der Mitwelt, vielleicht auch bei der Nachwelt für alle Zeiten als sichere Wahrheit zur Anerkennung zu bringen, ver-

anlasst den Unehrlichen, die Welt durch andere, gewichtigere Belege, als auf ihn selbst wirkten, zu dem gleichen, erwünschten Endurteil zu führen.

Eigner hatte sich nämlich die sehr ungleichen Malereien, die als Lebenswerk des älteren Holbein gelten, derart zurecht gelegt, dass er drei Künstler des Namens Hans Holbein, Grossvater, Vater und Sohn, unterschied, die geringeren handwerklichen Leistungen dem unbekannten Grossvater, möglicherweise bloss einem älteren Namensvetter, zuteilte und die fortgeschrittenen Werke dem berühmten Holbein dem jüngeren zuwies. Aus dieser von Eigner für notwendig befundenen Aufteilung mag man abnehmen, welche Entwicklung, welchen Aufschwung die Kunst des älteren Holbein nahm!

Bezüglich der Inschriften auf der „Marienbasilika" fällt auf Eigner kein Verdacht, da schon Sandrart in seiner „Teutschen Akademie" vom Jahre 1675 (S. 249f.) dieses Gemälde kennt und die Signatur auf einer Glocke, allerdings ungenau, verzeichnet: „So hat er auf eine andere Historie, darinn eine Glocken, daselbst dieses gezeichnet: Hans Holbein, 1499." Dass schon vor Sandrart eine Fälschung stattgefunden habe, ist wenig wahrscheinlich. Stoedtner nennt die Inschrift „an sich schon verdächtig"; der Name Holbeins habe verzweifelte Aehnlichkeit mit der Schrift auf dem Rahmen vom „Tode der hl. Katharina" (1512). Indes darf nicht vergessen werden, dass zunächst die scheinbar unüberwindlichen Schwierigkeiten, die Tafel in das Lebenswerk des älteren Holbein einzureihen, zu Zweifeln

Abb. 33. Krönung Mariä. St. Maria Maggiore. Federzeichnung des älteren Holbein in Basel.

Anlass boten. Auffallen muss unbedingt die mehrfache Signierung und Datierung, gleich als wäre zu befürchten gewesen, es möchte diese Arbeit nicht als Holbeinisch angesehen werden. Dieses Bedenken klärt sich aber, wenn man Ausführung durch Gesellenhände annimmt; die äussere Beurkundung war für Holbeins Werkstätte in der That nicht überflüssig. Uebrigens liesse sich auch denken, dass sich der sechsundzwanzigjährige Holbein nicht wenig auf diesen religiös bedeutsamen Auftrag für das neugebaute Katharinenkloster zu gute that, obwohl er dafür nur Skizzen und Zeichnungen liefern konnte und, im Begriffe nach Ulm wegzuziehen, auf eigenhändige Arbeit verzichten musste.

Im Museum zu Basel befinden sich zwei getuschte Federzeichnungen von Holbein des Aelteren Hand, aus der Amerbach'schen Sammlung, genau eingehaltene Vorlagen für die Marienbasilika; ich habe sie der von His besorgten Facsimile-Ausgabe der Zeichnungen des Baseler Skizzenbuches im ehemaligen Soldan'schen Verlage entnommen. Das obere Mittelstück für die Marienbasilika zeigt die drei, menschlich gestalteten, göttlichen Personen mit durchaus gleichem Gesichtstypus, von denen die mittlere auf das leicht gesenkte

Abb. 34. Krönung Mariä. St. Maria Maggiore. Werkstätte Holbein des Aelteren.

Haupt der knieenden Madonna eine kostbare Krone setzt. Maria wendet sich nicht dem krönenden Gott Sohn zu, sondern blickt fast gerade aus dem Bilde heraus; selbstvergessen empfängt die demutvolle Magd des Herrn aus den Händen des Allerhöchsten die Krone, ihre gefalteten Hände sind herabgesunken, ihre Augen niedergeschlagen; ihre ganze Haltung macht den Eindruck, als denke sie nur an das Grosse, das an ihrer Person geschieht, nur an das Werk des Dreieinen, nicht an die eigene Erhebung. Dennoch liegt in ihrer Haltung keine ausschliessliche Passivität, es ist jene „Gelassenheit" der besten mittelalterlichen Mystiker, die dem göttlichen Wirken sich überlässt, aber sich bereitet und mitwirkt. Die Krönung ist hier nicht als eine lediglich persönliche Auszeichnung der Gottesbraut aufgefasst; die knieende Jungfrau wird zugleich der gesamten Schöpfung als Himmelskönigin vorgestellt. Die ganze Christenheit ist als zuschauende Welt hinzuzudenken; sie soll auf dem ihr zugewandten, reinen, hoheitsvollen Angesicht der Auserkorenen das höchste überirdische innere und äussere Glück bewundern und zugleich darin die Begnadigung der schwachen Menschennatur, die höchste Ehrung des eigenen Selbst in dankbarer Freude anerkennen. Zart und fein berechnet ist dabei die leichte Seitwärtswendung des Körpers und die seitliche Lage der Mantelschleppe. Es offenbart sich darin die schuldige Ehrfurcht des Geschöpfes gegen den dreipersönlichen Gott, die sich bei einem körperlichen Wesen auch sinnfällig äussern soll. Wie steif und hart, gedankenarm und rücksichtslos, fast roh und brutal wirken manche Darstellungen desselben Geheimnisses, wo die Madonna in gerader Körperhaltung dem Beschauer zugekehrt ist! In all' den wohlüberlegten, geistreichen Einzelheiten bekundet sich ein hervorragender, bahnbrechender, selbständiger Meister. Welcher Hilfsarbeiter in einer Malerwerkstätte hätte sich erlaubt, den hl. Geist, die dritte göttliche Person, statt in Taubengestalt in menschlicher Erscheinung zu bilden, die Einheit der Natur und die Gleichewigkeit der göttlichen Personen durch den dreimal wiederholten Typus des jugendlich männlichen Antlitzes anzudeuten, den langen grauen Bart des Alten der Tage bei Seite zu lassen und die drei Personen der Gottheit durch entsprechende Symbole zu unterscheiden. Dem Sohne, der seine Mutter vor allen Geschöpfen ehren will, kommt es zu, die Krone zu verleihen, deren Reif seine Rechte von unten hält, während die Linke in den Kranz der Kreuzblumen greift. Der ausführende Maler gab die Haltung der Hände nicht ganz so zart und natürlich wieder, wie Holbein's Feder es vorgezeichnet hatte. Was soll der ausgestreckte Zeigefinger, der nicht zulässt, dass die prächtige Krone die Stirne der Jungfrau berühre? Warum fassen nicht die Finger der Linken die Zacken des Diadems, das doch nicht so schwer ist, dass es mit dem Ballen der Hand gestützt werden müsste? Die flüchtigen Striche des Meisters deuteten das Richtige an. Der ewige Vater sitzt zur Rechten seines gleichaltrigen Sohnes; er hält als Schöpfer der Welt die vom Kreuze überragte Weltkugel. Der hl. Geist gegenüber trägt ein langes Scepter in der Rechten, die Linke ist im Redegestus zur Brust erhoben. Trotz aller Flüchtigkeit erscheint auf der Zeichnung die Körperhaltung natürlicher und lebendiger. Die Köpfe, zumal der beiden beisitzenden Personen, sind mehr nach vorwärts geneigt; das archaische Lächeln um die Mundwinkel fehlt, es liegt eher ein strenger Ernst, ein nachdenkliches Staunen in den würdevollen Zügen. Wohl fällt das lange Haar, in der Mitte gescheitelt, leichtgelockt auf die Stirne herab, wohl teilt sich der nicht allzu reichliche Bart bei den Dreien unter dem Kinn, während die Oberlippe bartlos bleibt; aber der Typus der Zeichnung ist nicht so ausgesprochen niederrheinisches oder niederländisches Schema, gemahnt vielmehr an oberdeutsche Art, an die schlichte und doch pathetische Weise der Schongauer'schen Ruhe. Das Gesicht der Madonna erscheint auf der Zeichnung weniger lang, mehr oval; der ausführende, in Kölner Typen geschulte Mitarbeiter verfiel aber in das gewohnte Schema. Die sorgfältige Musterung des Kleides bei der Jungfrau, wie der Säume bei den drei göttlichen Personen, ebenso der Edelsteinschmuck und die Ciselierung von Krone, Weltkugel und Scepter blieb dem malenden Gehilfen überlassen, der auch den dreimaligen altertümlichen Kreuznimbus um die drei unbedeckten Häupter hinzufügte. Auf der Zeichnung wird nur ein Reif um das mittlere Haupt deutlich, während die beiden anderen Köpfe mit dem Scheitel nahezu das gothische Stabwerk berühren und den Rücken etwas zu krümmen scheinen, um nicht anzustossen. Der Maler zog, zu Ungunsten der Gesamtwirkung, die Komposition etwas der Länge nach aus-

einander und liess das runde Stabwerk über den Köpfen weg, um Platz für den regelrechten Nimbus zu gewinnen. Dadurch ging der Reiz des räumlich Motivierten und Bedingten in der Körperhaltung verloren. Ausserdem erlaubte sich der Maler in dem gothischen Gerüst keine nennenswerte Abweichung. Bis auf jede Krabbe und jedes Kapitell genau folgte er seiner Vorlage.

Das Blatt des Baseler Skizzenbuches muss ursprünglich länger gewesen sein, da unten in der Mitte die Spitze des Turmes der Marienbasilika und seitlich Ansätze von gothischem Rahmenwerk sichtbar werden, Kleinigkeiten, die für die obere Skizze keinen Wert haben und sich nur erklären, wenn die Zeichnung nach unten sich fortsetzte. Die Architekturskizze wurde abgeschnitten und ist uns nicht erhalten.

Werfen wir noch einen Blick auf ein anderes Holbein'sches Skizzenblatt der Baseler Sammlung[35], das ebenfalls Mariä Krönung darstellt. Auffallend ist dieselbe leichte Seitwärtswendung der knieenden Madonna, die oben geschildert wurde. Der hl. Geist ist in der gewöhnlichen Taubengestalt gegeben und schwebt über der Mitte. Der Vater mit langem wallendem Bart, die Krone auf dem Haupt, die mit einem Kreuz geschmückte Weltkugel neben sich, hält mit dem scepertragenden, barhäuptigen, kurzbärtigen Sohn zu seiner Rechten über das Haupt der Jungfrau eine geschlossene, in eine Kreuzblume endende Krone, die ganz derjenigen Gott Vaters gleicht. Man möchte vermuten, dass sie vom Haupt des göttlichen Sohnes genommen ist, sodass der Sohn die Mutter mit seiner eigenen Königskrone schmückt. Obwohl dieser tiefe, sinnige Künstlergedanke hier naheliegt, dürfte eine entsprechende Deutung der Krone auf der Skizze zur Marienbasilika weniger Wahrscheinlichkeit für sich haben. Die Krone ist kein ausschliessliches Beiwerk des Sohnes, wenn die beiden anderen Personen barhäuptig sind. Krone und Krönung käme wohl Gott dem Vater zu, von dem alle Herrschaft ihren Ausgang nimmt. Allein es ruht in unserem Falle ein besonderer Nachdruck auf den Beziehungen des menschgewordenen Sohnes Gottes zu Maria. Der göttliche Sohn lässt seine menschliche Mutter, soweit es einem Geschöpfe möglich ist, teilnehmen an der eigenen Ehre. Er handelt, daher seine erhöhte Mittelstellung.

Die Darstellung der drei göttlichen Personen als drei einander ähnliche Menschen weicht sowohl von der allgemeinen kirchlichen Gewohnheit als von Holbein's sonstiger Gepflogenheit ab. Weder die zahlreich erhaltenen Katakombengemälde noch die Mosaiken altchristlicher Kirchen oder alte Beschreibungen von solchen zeigen uns ein ähnliches Trinitätsbild. Die Scenen der Taufe Christi im Jordan können als früheste Versinnlichung dieses Fundamentalgeheimnisses des ganzen Christentums gelten. Um die Mitwirkung Gott Vaters auszudrücken, erfand die nachkonstantinische Kunst den Typus der segnenden Hand, die aus den Wolken reicht; oftmals ist die Fingerhaltung des byzantinischen Redegestus verwendet. Die Wolkenhand, die Heiliggeisttaube und das Gotteslamm, auf einem Felsen stehend, geben zusammen die älteste rein symbolische Veranschaulichung des Trinitätsgeheimnisses, die dogmatische, im Gegensatz zur dramatischen Auffassung. Nach den älteren Kennern der christlichen Altertümer, deren Urteil freilich oftmals mit Vorsicht aufzunehmen ist, finden sich die drei göttlichen Personen, menschlich gebildet, auf einem altchristlichen Sarkophag des vierten Jahrhunderts, der sich jetzt im frühchristlichen Skulpturenmuseum des Lateran zu Rom befindet. Die zahlreichen Reliefscenen der Vorderseite muten uns wie eine altchristliche Bilderbibel an und dürften in der gleichzeitigen Buchillustration ihr Vorbild haben. In der ersten Gruppe bemerkt man drei bärtige Figuren, deren einheitliche Thätigkeit kaum zu verkennen ist. Deutet man die drei greisen, ähnlich aussehenden Männer als Dreieinigkeit, so ist der sitzende Mann in der Mitte, der die Hand zum Segen oder zum Sprechen erhebt, Gott Vater; der Stuhl, auf dem er thront, ist in Ansehung der höchsten Majestät Gottes, wie Kraus[36] erklärt, nach Art der bischöflichen Stühle verhüllt; unter den Füssen ist ein Schemel sichtbar. Daneben steht die Gestalt des Sohnes Gottes, durch den alles geschaffen ist; eben hat er Eva aus der Seite des schlafend am Boden liegenden Adams gebildet und stellt sie dem ewigen Vater vor; schützend ruht seine Rechte auf dem Haupte des ersten Weibes. Hinter der sitzenden Figur steht eine dritte, der heilige Geist, welche sich mit der Hand an der Rücklehne des Thrones hält und so die Zugehörigkeit und Mitwirkung erkennen lässt. Neuere Forschungen auf dem Gebiete der christlichen Archäologie liessen sich mitunter, pochend auf die glück-

lichen Ergebnisse ihrer streng kritischen Methode in anderen Fällen, im Kampfe gegen die traditionelle Auslegung zu unberechtigter Willkür fortreissen; so glaubte man die dritte Person als eine gedankenlos beigefügte „Füllfigur" erklären zu dürfen. Diese abschwächende Deutung ist kaum angängig und wird einer nahezu veralteten, wissenschaftlichen Richtung verdankt, welche den Ideengehalt der altchristlichen Bildwerke unterschätzte. Man wollte aus der mangelhaften Ausführung der beiden Büsten auf dem runden Schild in Mitte, welche die beiden hier begrabenen Gatten darstellen, sowie aus anderen, anscheinend unfertigen Köpfen Schlüsse ziehen auf die Flüchtigkeit der Arbeit und den verwilderten Geschmack der Spätzeit. Allein der Sarkophag mag, wie er aus der Künstlerhand hervorging, einen prächtigen Anblick geboten haben. Man führte nicht alle Einzelheiten in Marmor aus, sondern überzog das Ganze mit einer feinen Stuckschicht und hob den Reiz des Reliefs durch köstliche Bemalung und reiche Vergoldung. Nur wenige römische Sarkophage bewahrten Spuren dieser prachtvollen Fassung, deren Wirkung wahrhaft monumental gewesen sein muss. Die Art der Arbeit giebt also auch bei dem bilderreichen Sarkophag, der am Eingange der Halle im Lateran dem Eintretenden zuerst in die Augen fällt, keinerlei Berechtigung, in der geschilderten Schöpfungsscene eine willkürliche, gedankenlose, sinnstörende Nebenfigur anzunehmen. Es wurde somit schon in früher Zeit der Versuch gemacht, die drei göttlichen Personen in menschlicher Gestalt darzustellen, ein Versuch, der dem christlichen Glaubensbewusstsein nicht ganz entsprach und darum vereinzelt blieb. Der merkwürdige Sarkophag wurde in unserem Jahrhundert beim Grabe des heiligen Paulus aufgefunden, als man über dem Hochaltar der Basilika an der Strasse nach Ostia das neue Ciborium errichtete und den Grund für die Säulen aushob. Die Vermutung, dass die völlige Ausarbeitung der Reliefs durch irgend ein Ereignis, wie den Gotheneinfall unter Alarich im Jahre 410, verhindert wurde, ist, wie gesagt, hinfällig; der Sarkophag kann sehr wohl bereits längere Zeit vorhanden gewesen sein, als Kaiser Theodosius gegen Ende des vierten Jahrhunderts die Paulusbasilika wieder aufbaute.

Die spärlichen Beispiele in der Geschichte des kirchlichen Bilderkreises, wo der heilige Geist menschlich gebildet ist, beweisen immerhin eine verhältnismässige Freiheit der Künstler im Ausdrucke christlicher Ideen. Holbein's Krönungsbild auf der Marienbasilika nimmt darum ein bedeutsame Stelle in der Entwickelung der christlichen Ikonographie ein. Anklang und Nachahmung fand seine Neuerung in der Renaissancekunst ebenso wenig als der erste Versuch in altchristlicher Zeit. Es fehlte nicht an vorübergehenden Bemühungen, welche die Abbildung des heiligen Geistes in Jünglingsgestalt befürworteten; aber Papst Benedikt XIV. erklärte in einer ausführlichen Konstitution[37] vom 1. Oktober 1745 unter anderen ungewöhnlichen Trinitätsdarstellungen auch die Bildung von drei sich ähnlichen Menschen als unzulässig. Die Grösse des Geheimnisses fordert eben den tiefsten Ernst auch im Kunstwerk, fern von aller Spielerei und Deutelei.[38]

Der ältere Holbein steht übrigens in seiner Zeit mit dem Bestreben nach Selbständigkeit und Eigenart in kirchlichen Vorwürfen keineswegs allein da; gerade in den schwierigen Dreifaltigkeitsbildern leistet die Kunst des ausgehenden Mittelalters viel Originelles. Es sei nur erinnert an eine Pariser Ausgabe der kirchlichen Tagzeiten aus der Druckerei des Jean du Pré (Heures à l'usage de Rome) vom Jahre 1489, welche mit beachtenswerten Kupferstichen reich ausgestattet ist. Ein Blatt zeigt Gott Vater nicht mit der päpstlichen Tiara, sondern mit der königlichen Krone auf dem Haupte; er hält seinen eingebornen Sohn auf den Knieen, tot, mit Dornen gekrönt und die Wundmale an Händen und Füssen. Aus Gott Vaters Haupt fliegt zu dem des Sohnes die Heiliggeisttaube.[39] Welche Innigkeit und überraschende Wahrheit liegt in manchem Werke eines strebsamen frommgesinnten christlichen Künstlers!

Das Skizzenbuch Holbein des Aelteren im Museum zu Basel enthält noch eine zweite Zeichnung von des Meisters Hand für die Basilika Santa Maria Maggiore. Es ist der Entwurf für das rechte Seitenbild und behandelt das Martyrium der heiligen Dorothea, der Namenspatronin der edlen und ehrwürdigen Dorothea Rehlinger, Chorfrau von St. Katharina und Stifterin der „Marienbasilika". Knieend, mit gefalteten Händen wohnt die Nonne dem sagenumwobenen, heldenmütigen Hingang ihrer Schutzheiligen bei.

Man tritt der kirchlich gebilligten Verehrung eines altberühmten Martyrers oder mittelalterlichen Heiligen nicht zu nahe, wenn man mitunter seine Legende poesiereich findet. Auch wenn sich ein Heiligenleben als gänzlich sagenhaft erweist, so ist damit dem Träger des verehrten Namens noch lange nicht der Boden seiner historischen Existenz entzogen. Für manchen christlichen Tugendhelden, von dem man nur den blossen Namen kannte, dessen Grab in fernem Lande als wunderumstrahlt galt oder von dem man verehrungswürdige Reliquien zu besitzen glaubte, wurde mit wörtlicher Benützung vorhandener Vorlagen, mit Entlehnung und Häufung einzelner Züge aus authentischen Lebensbeschreibungen eine neue rührende Legende zusammengestellt. Man kümmerte sich wenig um die geschichtliche Wahrheit oder Genauigkeit der Erzählung, sondern sah es nur auf fromme Erbauung des Lesers ab. Dem Legendenschreiber, etwa einem Priester oder Mönch bei der Kirche des gefeierten Heiligen, war es oftmals mehr um die lebenden Glieder der Kirche als um die toten und verherrlichten Helden und ihre Thaten zu thun. Nicht immer ist die ehrgeizige oder geldgierige Sucht, die eigene Kirche, das eigene Kloster berühmt und besucht zu machen, Ursache einer freien Legendenbildung mit überreichem Schmuck. Die nachweisbar beabsichtigte psychologische Wirkung vieler Legenden sollte Gegenstand planmässiger Untersuchung werden. Die Geschichte der religiösen Kultur des Mittelalters würde dadurch nicht unwesentlich gefördert. In der altchristlichen Zeit überwiegen weitaus die Bekehrungsgeschichten und Leidensberichte von Martyrern. Man hat in dieser Litteratur eine doppelte Periode zu unterscheiden. Die erste, ungemein wertvolle Klasse von Aufzeichnungen, Urkunden und Prozessakten rührt von Augenzeugen, Zeitgenossen oder glaubwürdigen, historisch gebildeten Schriftstellern her und ist mit den Mitteln der heutigen kritischen Forschung meistens mit aller wünschenswerten Sicherheit erkennbar. Diesem kostbaren, aber wenig umfangreichen historischen Stoff aus den ersten drei oder vier Jahrhunderten des Christentums, also aus der Verfolgungszeit selbst schliesst sich im vierten, fünften und sechsten Jahrhundert eine Flut von religiösen Erzählungen, Apokryphen, Unterhaltungs- und Erbauungsschriften an, in denen das überkommene historische Material der Martyrerzeit verarbeitet, ergänzt, ausgeschmückt und lediglich wie ein Kern verborgen ist. In einzelnen Fällen besitzen wir die ursprünglichen Prozessakten von Martyrern und deren spätere Umarbeitung und Erweiterung, so dass man diese wichtige litterarhistorische Entwickelung und Umwälzung kritisch aufhellen kann. Eine Zeit hochstehender Kultur bethätigt immer historisch-kritischen Sinn, ein Niedergang des politischen und sozialen Lebens bedingt immer auch Veränderung der Geschmacksrichtung zu Gunsten des Fabelhaften und Phantastischen. Eine Ernüchterung trat in der christlich-religiösen Erzählungslitteratur ein seit dem achten Jahrhundert, in dem Kulturaufschwung der karolingischen Zeit, der auch noch in den folgenden Jahrhunderten nachhielt. Der übermächtige Einfluss des Orients bewirkte aber gegen Ende der Kreuzzüge, seit dem dreizehnten Jahrhundert, im gesamten Abendlande eine seltsame Vorliebe für Wunderbares, Unerhörtes, Romanhaftes, für Reliquien und Heiligtümer von unerforschbarer Herkunft, für seltsame, wunderreiche Heiligenleben und religiöse Schauermärchen. Eine derartige Verfassung der Zeit erklärt die allgemeine Blüte von Kunst und Poesie. Bei allem Wirrwar mancher Blumenbeete bewundern wir in diesem Garten von unergründlichem Reiz eine unvergängliche Schöpfung des christlichen Geistes. In solchen Zeiten schrieb der Dominikaner Jacob de Voragine, von 1292—1298 Erzbischof von Genua, der verdienstvolle Chronist dieser mächtigen Stadt und ein beliebter Predigtschriftsteller, sein berühmtes Legendenbuch, das für den Kunsthistoriker unentbehrlich ist. Die „Goldene Legende" gewann einen Leserkreis wie kaum eine andere Schrift des Mittelalters. Die Handschriften dieser „Heiligenlegende", wie der ursprüngliche Titel lautete, sind unzählbar und bis 1500 einschliesslich zählt man über siebenzig Druckausgaben des lateinischen Originals, von Uebersetzungen zu schweigen. Noch immer vermisst man eingehende Untersuchungen über den Einfluss dieses Buches auf die religiöse Volkspoesie der verschiedenen Völker. Schon früh erkannte man die bedenklichen Seiten des beliebten Volksbuches und suchte die goldene Legende durch eine nüchterne und zuverlässigere Legendensammlung zu ersetzen, aber vergeblich. Der Volksgeist liebt, was er denkt und dichtet. Uebrigens bemerkt der Bibliothekar der kgl.

Bibliothek zu Dresden, Th. Grässe, der in den Jahren 1846 und 1859 die letzten Ausgaben der Legende aurea besorgte, dass der Verfasser selbst nicht alle die erzählten Geschichten und Dichtungen für bare Münze hielt und ausgeben wollte. Die Phantasie der mittelalterlichen Künstler bis herab auf Holbein und Burgkmair ist von diesem Buche befruchtet. Vielleicht schöpfte der erstere den Stoff zu seiner Dorotheascene unmittelbar

verachtete, seine römischen Landgüter mit allem Besitz, Aeckern, Weingärten, Höfen und Häusern, setzte mit seiner Gemahlin und zwei Töchtern, Christen und Calisten über das Meer, gelangte in das Königreich Kappadokien, liess sich in der Stadt Cäsarea nieder und erhielt dort eine Tochter, deren Lebenslauf wir eben erzählen wollen. Nach ihrer Geburt wurde sie nach dem Brauche der Christen heimlich getauft von einem

Abb. 35. St. Dorothea mit Christuskind. Federzeichnung des älteren Holbein in Basel.

aus einer deutschen Uebersetzung der goldenen Legende.

Die Geschichte der hl. Dorothea nach Jacob von Varaggio (sein Geburtsort bei Genua) oder vielmehr nach einem seiner Fortsetzer, ist eine charakteristische Blüte christlicher Volkspoesie, das Muster einer Martyrerzählung. Sie lautet: „Die ruhmreiche Jungfrau und Martyrin Dorothea stammte aus edlem Senatorengeschlechte; ihr Vater hiess Dorus und ihre Mutter Thea. In damaligen Zeiten wütete die Christenverfolgung im Römerland. Daher verliess Dorus, der die Götzenbilder

heiligen Bischofe, der ihr einen Namen gab, welcher aus dem von Vater und Mutter zusammengesetzt war. Das Mädchen Dorothea aber wurde vom hl. Geiste erfüllt, voll Tugend und friedlicher Weisheit, überaus schön gestaltet über alle Mädchen der Gegend. Die neidische Schlange, der Feind der Keuschheit, der Teufel konnte diesen Anblick nicht ertragen und stachelte den Präfekten des Landes Fabricius auf, die Jungfrau Dorothea zu lieben und mit fleischlicher Begier zu verlangen. Er schickte nach ihr, versprach Schätze und Gold, ohne durch eine bündige

Erklärung dieselben als Mitgift zu bezeichnen und so die Absicht einer rechtmässigen Ehe zu äussern. Auf diese Botschaft hin bekannte die süsse Dorothea, welche irdischen Reichtum wie Erdenschmutz verachtete, unerschrocken, sie sei an Christus verlobt. Fabricius geriet, als er dies vernahm, in Wut und liess sie alsbald in ein Fass voll siedenden Oeles werfen; aber sie blieb durch Qualen der Folter nicht. Dorothea antwortete: Gott bete ich an, nicht den Teufel; deine Götter sind nämlich Teufel. Und auf die Erde niederkniend flehte sie mit zum Himmel erhobenen Augen zum Herrn, er möge seine Allmacht zeigen, dass er allein Gott sei und kein anderer neben ihm. Fabricius hatte nämlich eine Säule mit einem Götzenbild darauf aufstellen lassen. Und

Abb. 36. St. Dorothea mit Christuskind. St. Maria Maggiore. Werkstätte des älteren Holbein.

Christi Hilfe unversehrt, wie wenn sie mit Balsam gesalbt würde. Viele Heiden, die dies Wunder sahen, bekehrten sich zu Christus; Fabricius hingegen schreibt dies Zauberkünsten zu und lässt sie neun Tage ohne Nahrung im Kerker einschliessen. Die heiligen Engel ernährten sie und, als sie vor Gericht gebracht wurde, erschien sie schöner, als sie je ausgesehen hatte und alle wunderten sich über ihr schönes Aussehen, nachdem sie doch so viele Tage ohne Speise hingebracht hatte. Fabricius aber sprach: Wenn du nicht augenblicklich die Götter anbetest, entgehst du den siehe, eine Menge Engel kommen im Sturm und zertrümmern das Idol, so dass kein Stückchen von der Säule mehr zu finden war. Und gehört ward eine Stimme von den Teufeln in der Luft, die riefen: Dorothea, warum verwüstest du uns so? Und viele tausend Heiden bekehrten sich offen zu Christus und gingen auch ein zur Palme des Martyriums. Dorothea selbst aber wurde auf die Folter gespannt mit erhobenen Füssen; ihr Körper wird mit Haken zerfleischt, mit Ruten gepeitscht, mit Geisseln geschlagen; dann wurden an die Brust der Jungfrau brennende Fackeln ge-

halten und sie selbst ward halbtot für den morgigen Tag eingeschlossen. Bei ihrer Vorführung am Morgen zeigte sich keinerlei Flecken, keinerlei Verletzung. Darüber wunderte sich auch der Richter selbst und sprach zu ihr: Nunmehr magst Du heimkehren, liebliches Mädchen, denn du bist genug gezüchtigt. Und er schickte sie zu ihren zwei Schwestern, Christen und Calisten, die aus Furcht vor dem Tode von Christus abgefallen waren, damit diese ihre Schwester Dorothea von Christus abwendig machten. Dorothea aber sprach den genannten Schwestern freundlich zu, nahm die Herzensblindheit von ihnen hinweg und bekehrte sie zu Christus. Als Fabricius dies hörte, liess er beide Schwestern rücklings zusammenbinden, ins Feuer werfen und verbrennen. Und zu Dorothea sprach er: Zauberin, wie lange hältst du uns noch hin? Entweder opfere und du bleibst am Leben oder es wird die Todesstrafe über dich verhängt. Sie entgegnete mit heiterer Miene: Was immer du willst, will ich für Christus, meinen Herrn und Bräutigam, leiden, in dessen Lustgarten ich auch Rosen und Obst pflücken und mit ihm mich freuen werde ewiglich. Als der Tyrann dies hörte, knirschte er bei sich selbst und befahl, dass ihre Schönheit und ihr Angesicht mit Stöcken und Knütteln geschlagen werde und die Schergen müde würden und keine Spur ihres Aussehens an ihr bliebe; so wurde sie im Kerker verwahrt für den kommenden Tag. Am Morgen aber wird sie vorgeführt, unverletzt, von unserem Heilande geheilt, sie wird zu Tode verurteilt und während sie aus der Stadt hinausgeführt wird, erblickt sie Theophilus, der Kanzler des Königreiches und bittet sie, wie zum Spott, ihm Rosen aus dem Garten ihres Gemahls zu senden; dies versprach sie. Als sie aber zum Platze der Enthauptung kam, bat sie den Herrn für alle, die zur Ehre seines Namens das Gedächtnis seines Leidens festhalten, dass sie aus allen Trübsalen errettet, besonders von Schande, Armut und falscher Anklage befreit würden und an ihrem Lebensende Zerknirschung und Nachlassung aller Sünden erlangten, die Frauen aber in Wehen bei Anrufung ihres (seines?) Namens schnelle Erleichterung in den Schmerzen fühlen möchten. Und siehe, eine Stimme vom Himmel wurde gehört: Komme, meine Auserwählte, alles, was du begehrtest, hast du erlangt. Als sich Dorothea aber zum Streich des Henkers neigte, erschien ein Knabe im Purpurgewand barfuss, mit lockigem Haar; Sterne waren in seinem Kleide und in der Hand hielt er ein Orarium, (im Griechischen ungefähr soviel als unsere Serviette), das heisst einen Korb mit drei Rosen und ebensovielen Aepfeln. Zu ihm sprach Dorothea: Ich bitte dich, Herr, bringe sie mir Theophilus, dem Schreiber. Und sie ward enthauptet und mit Christus, ihrem Bräutigam, glücklich vereint. Es litt aber die ruhmwürdige Jungfrau und Martyrin Dorothea im Jahre des Herrn 287 am 13. Februar unter dem Richter Fabricius zur Zeit der römischen Kaiser Diokletian und Maximian. Theophilus aber stand im Palaste des Landpflegers und siehe, ein Knabe erschien neben ihm, nahm ihn beiseite und sprach: Diese Rosen mit den Aepfeln schickt dir meine Schwester Dorothea aus dem Paradiese ihres Bräutigams. Der Knabe aber verschwand. Da brach Theophilus in laute Worte aus, lobte und rühmte Christus, den Gott Dorotheas, der im Monat Februar, da grosse Kälte im Lande herrscht und kein Zweig Laub trägt, wenn er will, Rosen und Aepfel senden kann; sein Name sei gepriesen. Und auf seine Aussage und Predigt hin bekehrte sich fast das ganze Land. Als der Tyrann dies sah, peinigte er ihn noch mit mehr Arten von Qualen als Dorothea und liess ihn zuletzt in ganz kleine Stückchen zerhauen und zum Frasse hinwerfen. Theophilus aber nahm durch die heilige Taufe teil am mystischen Leibe und Blute Christi und gelangte zu Christus, der seine Heiligen verherrlicht und selbst in ihnen verherrlicht wird.“[40]

Diese Legendendichtung gleicht den wild wachsenden Blumen in Feld und Wald, deren Duft wohl frisch und würzig, aber nicht eitel Wohlgeruch ist. Die Häufung der Strafen, die wiederholte wunderbare Heilung, welche einer zahlreichen Klasse von späten Martyrgeschichten gemeinsam sind, verraten den Geschmack vergangener Zeiten, deren Menschlichkeitsgefühl weniger gebildet, deren Gottvertrauen aber weit stärker war. Glaubte doch die Rechtspflege bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts der peinlichen Befragung auf der Folter und der körperlichen Züchtigungen nicht entbehren zu können. Ebenso ist es ein gemeinsamer Zug vieler Legenden, die Heiligen vor dem Tode um gewisse Gnaden bitten zu lassen, womit die verbreitete, volkstümliche Anrufung bestimmter

Heiligen in gewissen Fällen geschichtlich begründet und gerechtfertigt werden sollte. Das unhistorische, aber christgläubige Mittelalter, dem mehr an Frömmigkeit als an geschichtlicher Gelehrsamkeit gelegen war, nahm daran keinen Anstoss. Als aber um 1500 mit dem Wiederaufleben der humanistischen Studien auch der historisch-kritische Sinn erwachte, bot die legendarische Ueberwucherung des Glaubensinhaltes im Volke ein weites Feld für masslose Angriffe auf den kirchlichen Kult, für frivole, mit Gelehrsamkeit prunkende Spöttereien, für gottlose Verhöhnung der geoffenbarten, unverletzlichen Glaubenslehre selbst.

Die getuschte Federzeichnung des älteren Holbein in der Kunstsammlung zu Basel (Abb. 35) giebt den Kern der Legende und zugleich deren reizvollste Episode trefflich wieder. Die Heilige kniet am Boden, faltet die Hände und neigt den Oberkörper leicht vornüber, um den Todesstreich zu empfangen. Ihr langes Haar hängt aufgelöst über die Schultern herab, auf dem Scheitel trägt sie einen Schleier, dessen Ende in malerischen Falten weithin im Winde flattert. Auf dem Kopftuch aufsitzend, ist eine gothische Krone leicht angedeutet; ein Reif umzieht das kräftige Oval des Hauptes. Der Mantel ist vom Rücken halb herabgeglitten und breitet sich mit den bekannten, schweren, altertümlichen Brüchen und Falten am Boden aus. Der blossfüssige Knabe mit dem dicken Gesicht, mit einfachem Heiligenschein und flatterndem, sternenbesätem Mäntelchen hält der Blutzeugin, die bereits die Krone der Seligen trägt, einen Henkelkorb mit Blumen und Früchten hin. Ueber der Martyrin schweben zwei Engel, die wohl die scheidende Seele der Dulderin in die ewigen Wohnungen geleiten sollen. Schweren Standpunkt hat der bärtige Büttel mit dem hochgezückten Richtschwert, der flatternden Gürtelschürze und den grossen Stulpstiefeln; wenn er nämlich mit seinem Schwerte zum Streiche niederfahren wollte, müsste er erst das gothische Stabwerk durchhauen, das vor der Schwertklinge liegt, und ausserdem würde er eine hart an ihn heranreichende Krabbe beschädigen oder sich selbst die Hände wund reissen. In andächtigem Staunen kniet die Stifterin Dorothea Rehlingen am Boden und wohnt dem Martyrium bei. Vor jähem Schreck in Erwartung des letzten Streiches, der ihrer Schutzheiligen die Martyrkrone sichert, haben sich die zum Gebete gefalteten Hände gelöst und ausgebreitet. Schleier und Kleid fallen in fliessenden Linien nieder. An der Schlussblume des gothischen Geästes nebenan hängt eine Tafel, deren undeutliche Aufschrift wohl: anno domini 1499, zu lesen ist.

Wie wurde nun der ausführende Malergehilfe seiner Vorlage gerecht? Trotz der braunen, schweren Farbengebung entbehrt diese Seite des Basilikabildes von Santa Maria Maggiore wegen des poetischen Zaubers der lieblichen Legende des eigenartigen Reizes nicht. Aber bei aller Treue und Gewissenhaftigkeit im einzelnen erreichte der Geselle die Zartheit und Wahrheit des Meisters keineswegs. Selbst wenn man in Betracht zieht, dass auf dem Wege von der Skizze zum fertigen Bilde auch dem fähigsten Künstler manches verloren geht, muss man bei genauerer Vergleichung auf der gemalten Tafel eine geringere Hand erkennen. Die beiden leichthinschwebenden Engel in der Luft sind weggefallen, der flatternde Schleier ist verschwunden; an die Stelle traten zwei altherkömmliche Spruchbänder, die zwischen der Heiligen und dem Knaben verschlungen von Mund zu Mund gehen und die Legende verdeutlichen sollen. Von dem Himmelskinde gehen die Worte aus: „Dorothea . ich . bring . dir . da." und die Martyrin spricht: „Ich . bit . dich . herr . bringss . theophilo . dem . schreiber." Durch das hinzugefügte Kreuz im Nimbus ist der Kleine, dessen legendarische Gestalt in der christlichen Archäologie eine besondere Beachtung verdient, deutlich als Christkind bezeichnet. Der Körper erhielt ein feines, durchsichtiges Hemdchen. Die Schrittstellung ist auf der Zeichnung weiter und kräftiger, die Wendung des Kopfes im Aufblicken und die Haltung der Hände bei Ueberreichung des Körbchens ist rascher und energievoller. In den Zügen des Christusknaben wie der Martyrin ist das archaische Lächeln nicht ganz vermieden, von dem die Zeichnung keine Spur verrät. Die gothische Krone ist wiederum sorgfältig durchgebildet, aber durch den Wegfall des Schleiers, sowie der auf die Brust heruntergleitenden Haarlocken wurde die Erscheinung der Jungfrau einförmiger und leerer. Das Oval des Kopfes musste ebenfalls wieder dem länglichen Typus weichen, und die Linien des anliegenden Kleides verloren an Leben. Um den Hals läuft ein steifer, runder Saum, den die Zeichnung nicht kennt, die einen besseren, dem Körper entsprechenden Hals-

ausschnitt zeigt. Im Widerspruch mit seiner Vorlage glaubte der Geselle, dem Kleid eine unbiegsame untere Einsäumung geben und dieselbe wie das Stück eines Rades zeigen zu müssen. Auf die Musterung des Kleides mit den gothischen Granatäpfeln und auf die Ausführung der Säume ist wiederum jene grosse Sorgfalt verwendet, die schon bei dem Krönungsbilde auffiel. Schlecht fasst der Scherge den Schwertgriff; er scheint das mörderische Eisen eher herabziehen, als schwingen zu wollen. Die starke Drehung des Körpers gelang nicht ganz, namentlich geriet der Unterarm zu lang. Sehr handwerksmässig fiel die knieende Nonne aus; man vermisst allen Schwung der Linien in dem faltigen Gewande und kann von etwas Porträthaftem kaum reden. Die hängende Schrifttafel fehlt, an ihre Stelle trat das Wappen der Stifterin, das jetzt übermalt ist; dafür wird etwas wie Felsen im dunklen Grunde sichtbar. Vereinzelte Blattpflanzen, wie Spitzwegerich mit den lanzettförmigen Blättern, und langstengelige, blühende Heideblumen beleben vorne den Boden, auf dem der Knabe im Sternengewand einige Rosen seines überfüllten Korbes verlor. Auch die Form des Korbes ist auf dem Gemälde breiter und gewöhnlicher als auf der Zeichnung; er sollte wohl legendenwidrig eine grössere Anzahl von Rosen und Früchten sichtbar werden lassen.

In dem Zwickelfelde über der Martyrscene der hl. Dorothea schweben (Abb. 38) auf dunklem Sternengrunde drei Engel mit ausgebreiteten,reichbefiedertenFlügeln,flatternden, knitterigen Gewändern und Schärpen, dickwangig und mit wohlgepflegtem, buschigem Gelock, aber in ehrfurchtsvoller Haltung und mit tief andächtigen Gesichtszügen, wie man sie auf Bildern der altkölnischen Meister gewohnt ist, aber auch sonstwo in dieser Zeit findet. Zwei geflügelte Jünglinge, ganz Anbetung und Unterwürfigkeit, mit fest geschlossenen Augenlidern und gekreuzten Armen, schweben herab und halten ein grosses Tuch. Der Künstler möchte sie gern in Verkürzung aus dem Grunde herausfliegen lassen, aber diese Aufgabe übersteigt seine Kräfte; darum flattern die Gewänder seitwärts. Die beiden himmlischen Diener traten vielleicht an die Stelle der weggefallenen zwei Engel über dem Haupte der Martyrin auf der Holbeinschen Zeichnung. Das Linnen soll wahrscheinlich dazu dienen, die hinübergehende Seele aufzunehmen, welche die christlichen Künstler häufig gleich der antiken, griechisch-römischen Kunst in Form eines Miniaturmenschen versinnlichten.

Der dritte emporschwebende Engel gehört nicht zum Dorotheabilde; er vervollständigt die Stimmung der oberen Mittelscene, der Krönung der Himmelskönigin, und hat an dem lockigen Flügelträger im Zwickelfelde gegenüber (Abb. 37) einen Gefährten. Die feierliche Krönung der Gottesmutter vollzieht sich unter Musik und Gesang der himmlischen Geister, von denen der Maler zwei Vertreter vorführt. Ihre Häupter sind in Begeisterung erhoben, den geöffneten Lippen entströmt ein lauter Lobgesang, den die Hände mit Klängen der Mandoline und Akkorden der Harfe begleiten. Wie oft und herrlich wird in der christlichen Kunst die heilige Musik verkörpert und verwertet!

Unter dem harfenspielenden Engel im linken Seitenbilde der Marienbasilika fliegen zwei weitere himmlische Geister nach abwärts; wären es irdische Leiber, so müsste man ernstlich fürchten, sie möchten trotz der Flügel kopfüber herabstürzen. Doch darf uns ihre beängstigende Haltung in dem gestirnten Luftraum nicht stören. Sie selbst sind erhaben über alle Gefahr des Körperlichen und ganz in ihre Aufgabe als Himmelsboten vertieft. Der erste ruft mit der feierlichen Gebärde des Herolds die himmlische Nachricht auf die Erde nieder; ein paar Stirnlocken haben sich ihm vom Scheitel losgemacht und hängen in Eile und Eifer unbeachtet vom wagerecht gesehenen Kopfe herab. Sein Begleiter scheint ebenfalls etwas zu verkünden, wenn er den Mund nicht vor Staunen aufthut, worauf die Haltung der Hände deutet. Ganz so breitet der Priester die Hände aus, wenn er sich bei der Messe zum Volke wendet und die Gläubigen mit den ebenso einfachen als gehaltvollen Worten grüsst: Dominus vobiscum!

Die beiden Engel gehören nämlich zu dem Mysterienbilde, das sich unten anschliesst, zur „Geburt des Weltheilandes“ (Abb. 39). Hätte der Maler sich an eine grosse Landschaft mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund wagen können, so würden die Himmelsboten weiter zurück in der Ferne erscheinen. Unten nehmen zwei Hirten auf dem Felde hinter der Ruine des Stalles mit emporgerichteten Gesichtern, der eine angelehnt, jäh und starr emporschauend, die Linke staunend erhoben, die Verkündigung der himmlischen Geister ent-

gegen. In der Komposition der Weihnachtsscene selbst ist trotz des dunklen gestirnten Hintergrundes mit den einfachsten Mitteln eine Vertiefung des Raumes angestrebt. In kleiner Figur, am Weitesten zurück erscheint das Hirtenpaar. Ein Lamm ihrer Herde wagt sich weiter vor und blickt zu dem Engeltrio empor, welches im Mittelgrunde in der Höhe aus einer langen, umgebogenen Pergamentrolle mit Choralnotenlinien das deutlich lesbare Wiegenlied des Welterlösers singt: Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus. Ein Sänger hält das Blatt sorgsam mit beiden Händen; ein anderer hat noch die

Abb. 37. Engel. St. Maria Maggiore. Werkstätte Holbein des Aelteren.

Abb. 38. Engel. St. Maria Maggiore. Werkstätte Holbein des Aelteren.

Rechte frei, um mit dem Zeigefinger der Zeile zu folgen; der mittlere, von vorn gesehen, aber in der Verkürzung etwas zu klein geraten, ist die Hauptperson, der Dirigent, der mit beiden Händen, feinfühlig und energisch, den Takt giebt. Etwas steif und hölzern gerieten darunter Ochs und Esel; denn in Holbein des Aelteren Werkstätte war kein geübter Tiermaler. Aber klug und sanft sehen die Tierköpfe aus, verständnisvoll, wie sie Meister Schongauer bei solchem Anlass zu bilden pflegte. Das Langohr beugt sich vor und will mit seinem Atem das Kind erwärmen; doch die vorstehende Krippe, auf Holbeinschen Bildern meist in Form eines Brunnentroges gebildet, ist seiner Absicht hinderlich. Der heilige Joseph, an dessen schönem Kahlkopf sich Haupthaar und Bart in einzelnen Locken nach Art von Hobelspähnen ringeln, nahm den Hut zwischen die lose gefalteten Hände und kniete sich in schuldiger Anbetung des Gotteskindes nieder. Die Haltung des Knieenden misslang dem wohlmeinenden Maler zum guten Teil. Entweder sollte bei dem abschüssigen Terrain nur das rechte Knie den Boden erreichen und der linke Fuss, in halber Beugung seitlich gestemmt, den Körper stützen oder die Falten des spanischen Ueberwurfes, die durch Nachdunkelung und Firniss fast unkenntlich wurden, verhüllen ungewöhnliche Bodenverhältnisse. Mit einem kunstfertigen Gesellen, der sein Bestes thut, darf man nicht allzu streng ins Gericht gehen. Die innere, fromme Stimmung des Nährvaters kommt trefflich zur Wirkung. Männliche Ruhe und Würde vereinen sich mit Glaubensernst und väterlicher Fürsorge. Das strahlenumgebene, mit dem Kreuznimbus geschmückte Jesuskind liegt unbekleidet, in menschlicher Schwäche und Blösse, auf einem Ende des am Boden sich ausbreitenden Mantels seiner jungfräulichen Mutter. Die an den Körper angelegten Hände verstärken den Eindruck der freigewollten Hilflosigkeit des ernst aufblickenden göttlichen Kindes. Mit heiliger Freude blickt die jungfräuliche Gottesmutter anbetend auf ihr Kindlein nieder. Unter dem Schleier kommt das lange aufgelöste Haar zum Vorschein, die gebeugte Gestalt der Knieenden ist ganz in einen weiten ärmellosen Mantel gehüllt, die eng an den Körper gedrückten Arme sind ein unwillkürliches, aber unverkennbares Zeichen der inneren Demut und Bescheidenheit der Magd des Herrn. Echte, kernhafte Frömmigkeit atmet

die ganze Gruppe, jene schlichte Innigkeit, die uns so oft bei den Meistern des noch unfreien, aber aufstrebenden Stils entzückt. In altertümlicher Weise finden sich noch Inschriften im Heiligenschein um die Häupter des gottbegnadeten Elternpaares, Gebetsformeln, die über die fromme Absicht des Malers unseres Andachtsbildes keinen Zweifel gestatten. Im Nimbus der Madonna liest man: · ORA · DRO (ein Schreibfehler für PRO) ME VIRGO · MARIA, Bitte für mich, Jungfrau Maria! In dem ebenfalls tellerförmigen Nimbus des Nährvaters steht rund um den Rand: ·S·IOSEPH· ORA·PRO NO(bis), St. Joseph, bitte für uns! Der Epigraphiker beachte die zwei verschiedenen Formen des Buchstabens E und die Eigenart des P, das ganz einem D gleicht, um in anderen schwierigeren Fällen nicht so leicht der Versuchung zu unterliegen, auf Fälschung zu erkennen. Vorn am Boden blühen unter anderen Blumen Maiglöckchen und Erdbeeren.

Die Behandlung der Figuren, die trotz aller Zartheit der Auffassung, in der körperlichen Durchbildung an die Gliederpuppe erinnert, hat viele Aehnlichkeit mit der „Geburt Christi" auf einer Tafel des drei Jahre später entstandenen Kaisheimer Altarwerkes von 1502. Man muss Stoedtner beipflichten und auch bei diesem Bilde Arbeit von Gesellenhänden annehmen, zumal man in der Münchener Pinakothek daneben die offenbar eigenhändigen Schöpfungen Vater Holbeins bewundern und vergleichen kann. Man braucht nicht übereifrig nach Vorlagen für diese Komposition zu suchen; sie zehrt vom Gemeingut der alten christlichen Kunstüberlieferung. Die heiligen Eltern knieen fast ebenso anbetend da in französischen Miniaturen wie in Schongauerschen Stichen und es will nicht viel heissen, wenn man den Madonnentypus des damals allbekannten elsässer Meisters mit demjenigen der Weihnachtsgruppe unserer Marienbasilika verwandt findet.

Die beiden Scenen, die Geburt des Gotteskindes und die Krönung der Himmelskönigin, überirdische Mutterfreude auf Erden und höchste Auszeichnung einer Tochter Evas im Himmel, bilden Anfang und Ende im Lebenslauf der Gottesmutter und sind darum sehr glücklich gewählt, um die Bedeutung ihres grossen Heiligtums in der ewigen Stadt zu veranschaulichen, der Basilika Santa Maria Maggiore, die den Rang einer Patriarchalkirche besitzt und unter die vorgeschriebenen Wallfahrtskirchen, sowohl beim Jubiläum als bei der gewöhnlichen Rompilgerfahrt zählt. Das deutsche Rombüchlein von 1494 berichtet: „Die vierte Hauptkirche ist zu Sankt Maria Maiore (grössere Marienkirche) und heisst zu Unserer Frau vom Schnee. Der Name kommt also her: Maria die Jungfrau erschien einem Römer, der viele Güter und keinen Erben hatte, und sprach, er soll ihr eine Kirche bauen. Der Römer ging zum Papste und sagte ihm das Gesicht. Nun war aber Maria die Jungfrau auch dem Papste im Gesichte vorgekommen wie dem Römer. Da sprach der Papst: Ich weiss nicht, wohin ich die Kirche bauen soll. Da sprach Maria die Jungfrau: ‚Wo du morgen einen neu gefallenen Schnee findest, da soll man mir eine Kirche bauen.' Nun war es im August, wo es am heissesten ist im Jahr, da fiel ein Schnee eine Elle dick, wo jetzt die Kirche steht, und sonst kein Schnee." Heute noch wird in der Basilika am Feste der Kircheinweihung der Schneefall künstlich nachgeahmt, durch einen weissen Blütenregen, der während der Vesper von oben herab über die Chorkapelle stäubt.

Im Holbeinschen Atelier gab man sich wenig Mühe, die Basilika Santa Maria Maggiore wahrheitsgetreu abzubilden (Abb. 7). Das Architekturbild ist vom Maler frei erfunden, hat weder ausgesprochen gothischen noch romanischen Stil, sondern mengt runde und spitze Bögen. Vermutlich wegen Raummangels wurden zwei unausgebaute Türme gewählt und auf der Längswand des dem Beschauer zugekehrten Seitenschiffes fielen mehrere Fenster aus und wurden drei Strebepfeiler abgekürzt, um Platz für ein grosses Wandgemälde zu schaffen, wo der Drachentöter St. Georg mit eingelegter Lanze hoch zu Ross eine verbannte, gefangene Jungfrau befreit. Sehr niedrig ist das grosse Zifferblatt der Kirchenuhr angebracht. Aus den breiten Schallöffnungen der Glockenstube erklingt eben mächtiger Glockenton. Die Kirchenfaçade ist mit drei übergrossen Heiligenstatuen geziert, deren leuchtende Nimbenscheiben, als handle es sich um Gemälde, an der Wand angebracht sind. Ueber dem Portal steht als Herrin des Tempels die Gottesmutter mit ihrem Kinde, eine Krone auf dem Haupte. Seitlich vom Eingang stehen auf kurzen Säulen zwei weibliche Heiligenfiguren als Gefolgschaft der Himmelskönigin, St. Magdalena mit dem

Salbgefäss und St. Barbara mit Kelch und Hostie darüber. Das Portal ist weit geöffnet; kein Thürflügel ist sichtbar; vielleicht wurden sie ausgehoben, da zur Zeit des Jubiläums die Wallfahrtskirchen Tag und Nacht offenbleiben mussten, vielleicht auch soll nur der Blick ins Innere auf den Altar ermöglicht werden. Ein Pilger kniet an den

Abb. 39. Geburt Christi. St. Maria Maggiore. Werkstätte des älteren Holbein.

Stufen, der Reisestab ruht daneben: auf dem überdeckten Altartisch steht ein einzelner Leuchter, nach der Sitte der alten Zeit. Das Altarbild stellt eine beliebte hochpoetische Scene dar, das Christuskind auf der Mutter Schoss steckt der vor ihm knieenden St. Katharina den Verlobungsring an den Finger. Die spärlichen Fialen über der Portalwand überzeugen uns ebensowenig von der gothischen Anlage des Baues wie die Masswerke der zweiteiligen Fenster und die abgestuften Zinnen der Oberwand des Langhauses. Die runde, von einem grossen Wetterhahn überragte Chorpartie lässt alles Spitzbogige vermissen. An den Kirchenmauern gedeihen üppige Gräser, Kräuter und Blumen, die kaum eigens angepflanzt wurden. Im Kirchhof decken breite Steinplatten die Gräber derer, die einst in der Basilika zu beten pflegten, und der achtlose Fuss des Wanderers schädigt die Grabinschriften. HIE LIT (liegt) BEGRA(ben) liest man auf einem nur teilweise sichtbaren Steine. Eine gedeckte Mauer, nach innen durch grosse Nischen belebt, umfriedet den Kirchplatz.

Man glaubte früher jede Tafel, die auf Holbeins Namen getauft ist, mit den Augen der Bewunderung ansehen zu müssen. Alfred Woltmann, der noch nicht an Gesellenhände denkt, findet in dem Gemälde „etwas Altertümliches, fast noch in höherem Grade

als bei den Bildern von 1493". Also ein Rückschritt in der Kunst des jungen, begabten Meisters! Ausserdem werden ihm allerlei Stilschwankungen zur Last gelegt. Aus Woltmanns Beurteilung des Bildes (Holbein und seine Zeit. 1874. Seite 52) mag man immerhin abnehmen, mit welchen Kunstrichtungen die Marienbasilika Verwandtschaft zeigt. „Der flandrische Einfluss, der im Weingartener Altar und in dem Bilde der Morizkapelle (in Nürnberg) waltete, tritt jetzt mehr zurück, der Künstler beginnt selbständiger aufzutreten, gerät aber dabei zunächst in ein gewisses Schwanken. Oft spüren wir Nachklänge der älteren idealistischen Richtung, welche in Deutschland vor dem Einfluss der van Eyck'schen Schule geherrscht hatte. Das zeigt sich zunächst in den schlanken Verhältnissen der Figuren, unter denen besonders die heilige Dreifaltigkeit weit über das gewöhnliche Mass der Körperlänge hinausgeht. Die Bewegungen sind zwar meistenteils richtig verstanden, doch sprechen sich die Körperformen oft nicht entschieden genug unter den Gewandmassen aus. Die Glieder, namentlich die Füsse, sind noch etwas schwach, diese bleiben daher oft mit Absicht unter den Gewändern versteckt. Die Hände, weich, schmal, ohne Betonung der Gelenke, sind doch richtig gezeichnet. Der Fall der Gewänder ordnet sich gewöhnlich so, wie Gestalt und Bewegung es verlangen, sie sind dabei fliessend und von schärferen Faltenbrüchen frei; manchmal aber, wie bei dem Mantel der heiligen Dorothea, oder der weiten, seltsam hinauswehenden Schärpe des Henkers, kommt jene altertümliche Spielerei mit langen Zipfeln vor. Ein Sinn für grossartige Linien und für Schönheitsgefühl im Wurf bleibt aber selbst da nicht aus. Im Ausdruck ist das Streben nach Anmut in den Frauenköpfen anzuerkennen, bei den männlichen Köpfen begegnen uns überall Anklänge an Schongauers Weichheit und Unentschiedenheit, namentlich auch im Henker, dem es an der nötigen Kraft fehlt. Trotz aller Aehnlichkeit in der Gesichtsbildung mit Schongauer geht indessen in der Empfindung ein mehr weltlich-heiterer (?) Charakter durch. In der Farbe herrscht ein bräunlicher Ton vor, selbst die Schatten der Goldverzierungen, sonst gewöhnlich durch schwarze Schraffierungen gebildet, sind hier braun. Bei den Frauen sind die Fleischtöne durchsichtig (?) und in den Uebergängen fein. Im Kostüm, den pelzverbrämten, hie und da gemusterten Kleidern, den weiten Mänteln, herrschen kräftige Farben. Nur der Mangel an energischer Lichtwirkung giebt dem Totaleindruck etwas Einförmiges."

Viel schärfer als Woltmann urteilt neuerdings Franz Stoedtner (Hans Holbein d. Ae. 1896, S. 44 ff.). Der Abstand der neuen Wertung kennzeichnet überhaupt die seit dreissig Jahren fortgeschrittene Vertiefung der kunstgeschichtlichen Auffassung. Stoedtner schreibt, vielleicht mitunter etwas zu schroff: „Die Gemälde der Marienbasilika machen einen eigentümlichen, hilflosen Eindruck. Eingerahmt von dem steifen, gothischen Geäst, erscheint jede Darstellung für sich allein. Nirgends bemerken wir einen Zusammenhang; eine Scene erdrückt die andere, so dass keine zur Geltung gelangt. Das Auge irrt von diesem Punkte zu jenem und findet nirgends Ruhe. (Gesamtansicht Abb. 32.) Die Komposition ist total verfehlt. Ueber der Basilika, die die kleinere, untere Hälfte der Mitteltafel einnimmt, lastet drückend schwer die mächtige Darstellung der „Krönung". Man fürchtet jeden Augenblick, die ganze Last der vier übergrossen Gestalten in die Kirche einbrechen zu sehen. Die Seitendarstellungen stehen in keiner weiteren inneren Verbindung mit dem Hauptvorgange und fallen ganz heraus. Es fehlt an einem dominierenden Mittelpunkt. In malerischer und technischer Beziehung machen sich grosse Unterschiede geltend. In der farbigen Behandlung der Tafeln sind, im Gegensatz zu allen früheren und allen späteren Werken Holbeins, schwere, dunkle Töne gewählt, die auch keinen Schimmer mehr von der sonstigen farbenfreudigen Anschauung des Künstlers erkennen lassen. Die Auffassung der Gestalten ist in jenem leeren (?), idealistischen Stile gehalten, der gegen die packend wahre Realistik seiner sonstigen Gestalten auf das energischste absticht. Die Form und die Behandlung der Gliedmassen ist steif und trocken. Die Hände sind, bei schmalem Handgelenk, gedrungen und zeigen in den kurzen, gleichmässig breiten Fingern ganz ungewohnte Formen. Der Farbenauftrag selbst ist pastos und erinnert in den weich verriebenen, weisslichen Lichtern an die alte kölnische Schule, wie das schon Passavant, Förster und Waagen erkannt haben. Die Schatten sind überall braun lasiert und machen dadurch einen tiefen, finsteren

Eindruck. Die Untermalung ist rötlich angelegt, wie wir es sonst bei Holbein nicht finden."

Trotz aller Mängel behalten die Bilder doch eine eigene Anziehungskraft, einen gewissen religiösen Reiz, dem Stoedtner nicht gerecht wird. Darum konnte sich Janitschek in seiner „Geschichte der deutschen Malerei" (1890, S. 270) für die weiblichen Gestalten geradezu begeistern! Stoedtner bemüht sich auch, die ausführenden Maler auseinander zu halten; bei aller Richtigkeit der einzelnen Bemerkungen sind jedoch derartige Aufstellungen mit Vorsicht aufzunehmen. „Betrachtet man nun aber", so fahrt unser Holbeinforscher weiter, „die Tafeln unter sich genauer, so findet man auch hier tiefgreifende Unterschiede. Man erkennt in der Ausführung und Behandlungsweise zwei Künstler, von denen der eine, der die Krönung gemalt hat, bedeutend höher steht als der etwas handwerksmässige Verfasser der beiden Seitentafeln. Der Ausdruck der Gesichter in der Krönung ist doch wenigstens empfunden und noch verhältnismässig gut zum Vortrag gekommen, während die Katharina (soll heissen Dorothea) und die Maria auf den Seitentafeln gänzlich nichtssagende und ausdruckslose (?) Züge tragen." Nebenbei bemerkt, thut Stoedtner auch dem Maler des Krönungsbildes Unrecht; er soll „die feinen Nüancen in den Köpfen der Dreieinigkeit" auf Holbeins Zeichnung nicht beachtet haben, so dass durch eine geistlose Schematisierung jeder Rumpf dasselbe „langweilige und eintönige" Haupt erhielt. Nach Stoedtner ist nämlich auf der Skizze (Abb. 33) der krönende Christus in der Mitte, die zweite göttliche Person, unterschieden durch einen „breiteren Schädel, der unten schmäler wird, mit geteiltem Spitzbart". Rechts — man weiss nicht, ob der Scepter- oder der Kugelträger gemeint ist —, sitzt Gott Vater, „ein breiterer Typus, Vollbart, als Greis gefasst". Der heilige Geist zur Linken sei „ähnlich wie Gott Vater, nur etwas jünger, mit der Flamme des heiligen Geistes an der Stirne gezeichnet". Ich vermute, dass Stoedtner den Scepterträger als dritte göttliche Person fasst; dann sucht man aber die Geistflamme an der Stirne vergeblich. Wenn Holbein wirklich die kleinen zeichnerischen Unklarheiten, die Stoedtner wohl also deutete, als Symbol des heiligen Geistes angeben wollte, so ist nicht zu verwundern, dass der ausführende Maler diese Einzelheit übersah. Ein so wichtiges Merkmal wäre deutlich gezeichnet worden. Uebrigens könnte man viel eher die zwei anscheinend von der Stirn aufstrebenden Haarlocken des Weltkugelträgers, wenn es nicht kleine Zeichenfehler sind, als Flamme erklären. Die Weltkugel ist aber für den heiligen Geist ein zu unverständliches Symbol. Mit dem Maler der „Krönung" glaube ich, dass schon Vater Holbein auf seiner Zeichnung durch den dreimal wiederholten Gesichtstypus die Wesenseinheit der drei göttlichen Personen andeuten wollte.

Eine einheitliche Farbenstimmung der drei Tafeln des Basilikabildes Santa Maria Maggiore wurde offenbar nicht versucht. Die Krönung zeigt tiefere, reinere, vornehmere Farben, der weisse Mantel hebt die Gestalt der Madonna in der Mitte aus den verschiedenen roten Tönen zu beiden Seiten wirkungsvoll heraus. Auf den Seitenstücken kommen stumpfe, unfeine Spielfarben vor, die vielleicht nicht alle ursprünglich sind. Eintönig wirkt das Rot in der Geburtsscene und Josephs Knie sticht grell hervor, nicht aufgewogen durch Maria's weissen Schleier. Die Goldgewänder der Statuen an der Basilika und das Gold von St. Dorothea's Kleid machen das herrschende dunkle Braunrot noch fühlbarer. Aber trotz aller Schwächen bleibt noch viel Erfreuliches. Die Marien-Basilika bietet dem Kunsthistoriker manche schwierige Probleme. Vater Holbeins Hand, welche die Zeichnungen lieferte, kommt in der Malerei seiner Gehilfen nur verdeckt und erstarrt zum Vorschein. Hier zeigt sich die Leistungsfähigkeit seiner Werkstätte. Im Basilikencyklus tritt gegenüber dem geringeren Können seiner künstlerischen Umgebung das eigenhändige Werk des Meisters, die Paulusbasilika, in um so helleres Licht.

IV.

Die Paulusbasilika (1504); das Ideal des Schönen und das Problem des Hässlichen bei Holbein dem Aelteren.

Mit einer Reihe köstlicher, reizender Sagen und Ueberlieferungen umgab der Volksmund im Mittelalter die Grabkirche des Völkerapostels vor den Mauern der ewigen Stadt und die Oertlichkeiten am Wege dahin, an der Strasse nach Ostia. Das Rombüchlein, das ganz den Gesichtskreis des gemeinen Mannes um 1500 aufweist, erzählt: „Die dritte Hauptkirche ist zu Sankt Paulus. Zwölf ‚potten' (?) ausserhalb der Stadt bei dem Thor, wo man geht zu Sankt Paulus, ist der Berg, der von aller Welt Erdreich ist gemacht worden." Gemeint ist der Monte Testaccio, „ein vereinzelt 35 m über dem Tiber aufragender Hügel von fast 1000 Schritten Umfang, welcher, wie der Name andeutet, ganz aus antikem Scherbenschutt besteht. Das Material dazu lieferten die grossen irdenen Transportgefässe (Amphoren), welche, meist aus Spanien und Afrika kommend, in dem nahen Emporium ausgeladen wurden" (Bädeker). Eine viel höhere Bedeutung gewann der Hügel in der volkstümlichen Sage. „Da die Römer Güter genug hatten und nicht Goldes oder Silbers begehrten, da geboten sie, zu geben statt des Zinses das Erdreich auf aller Welt in Krügen. Da warfen sie die Krüge auf einen Haufen; aus der Menge der Krüge ward so ein Berg."

„Und bei demselben Thor ist das Grab des Romulus und Remus, die Rom zuerst gebaut haben, wie in der Chronika geschrieben steht." Der Romfahrer weiss, dass es sich hier um die Cestius-Pyramide handelt, welche Kaiser Aurelian in die Stadtmauer einschloss. Sie bezeichnet das Grab des vor dem Jahre 12 vor Christus gestorbenen Römers Gaius Cestius. Die Form der ägyptischen Pyramiden ward von den Römern nicht selten für Grabmäler verwandt; die des Cestius ist aus Backsteinen erbaut und mit Marmorquadern bekleidet; nach Bädeker ist sie 37 m hoch, jede Seite unten 30 m breit. Unmittelbar neben der Cestiuspyramide öffnet sich die Porta San Paolo, die alte Porta Ostiensis. „Nicht fern von dem Thor", heisst es weiter im Rombüchlein, „steht ein breiter Stein, darin ist gehauen eine Schrift; als Sankt Gregorius Sankt Peters Münster geweiht hatte und am selben Tage auch Sankt Paulus' Kirche weihen wollte, da neigte sich die Sonne. Da kniete er nieder auf das blosse Erdreich und bat Gott um Verlängerung des Tages und ging auch darnach zu Sankt Paulus und weihte die Kirche und die Sonne blieb still stehen. Als die Weihe vollbracht war und Gregorius mit der Prozession wieder zur Stadt ging, stand die Sonne noch an der Stelle, wie er Gott gebeten hatte. Als sie in die Stadt kamen, war es Nacht für alle, die in der Stadt geblieben waren; aber diejenigen, welche mitgegangen waren, hatten Sonne und lichten Tag."

Nun folgt ein in der Legende berühmtes Denkmal, die Stätte des letzten Abschieds der Apostelfürsten vor ihrer Hinrichtung, den uns Vater Holbein auf seinem Basilikabilde von Sankt Paul so stimmungsvoll und rührend vorführt. Noch heute bezeichnet diesen Ort eine kleine Kapelle halbwegs zwischen dem Thore und der Basilika. „Und ein wenig vorwärts steht eine Säule, wo Sankt Peter und

Sankt Paulus einander segneten, als man sie hinausführte und töten wollte. Es war aber sehr viel Volk zugegen. Um der grossen Welt wegen, damit nicht ein Auflauf wurde, führte man Sankt Peter wieder in die Stadt Rom. Es ward ihm eine Platte geschoren wie einem Narren und ward gekreuzigt an dem Berg Montana, mit dem Haupt nach abwärts gekehrt." Man glaubte im Mittelalter, der hl. Petrus habe auf dem Janiculus den Kreuzestod erlitten an der Stelle, wo im Jahre 1500 Ferdinand und Isabella von Spanien die Kirche S. Pietro in Montorio bauten und 1502 im anstossenden Klosterhof das berühmte Tempietto, ein Rundtempelchen nach Bramante's Entwurf, aufgeführt wurde. Diese irrige Annahme von Petri Todesstätte bildete sich im Mittelalter auf Grund einer uralten Ueberlieferung, der Apostel sei „zwischen den zwei Wahrzeichen, inter duas metas" gekreuzigt worden. Als die beiden Endpunkte und Wahrzeichen der Stadt Rom galten aber im Mittelalter zwei hochragende Bauten aus antiker Zeit, nämlich das Grabmal Hadrians, als Engelsburg bekannt, und die bereits erwähnte Cestiuspyramide. Auf vielen Darstellungen von St. Petrus' Martyrtod erscheinen darum zur Rechten und Linken diese beiden Monumente, so namentlich auch auf einem Erzrelief der Hauptthore der heutigen Peterskirche. In Wirklichkeit sind aber unter den „metae" die beiden Obelisken zu verstehen, die in jeder Rennbahn und so auch im Zirkus des Nero am vatikanischen Hügel die Endpunkte der Mauer markierten, welche die Viergespanne zu umfahren hatten und wo mancher dem Siege nahe Wagen zerschellte. Nach dieser Ueberlieferung wurde also der Apostelfürst gerade in der Mitte des neronischen Zirkus ans Kreuz geschlagen, an der Stelle neben der Sakristei des heutigen Petersdomes, wo ehedem der grosse Obelisk stand, den Caligula aus Heliopolis in Aegypten nach dem vatikanischen Zirkus brachte und Papst Sixtus V. im Jahre 1586 auf die Mitte des Petersplatzes verpflanzte. Es gab auch immer eine solche Ueberlieferung bei der Peterskirche, neben der sich jene von Pietro in Montorio behauptete.

Das Rombüchlein fährt fort: „Und Sankt Paulus ward sein Haupt abgeschlagen. Dasselbe ist geschehen zu Sankt Anastasio, das man nennt zu den drei Brunnen." Der Ueberlieferung nach wurde auf der Richtstätte des Apostels Paulus die Abtei Tre Fontane (drei Quellen) erbaut. Sie liegt, eine halbe Stunde von der Basilika St. Paul entfernt, an der zur Linken von der ostiensischen Strasse abzweigenden „Via Laurentina". Schon Karl der Grosse bedachte dieses Kloster mit Schenkungen in liegenden Gütern: uralte Gemälde schmücken noch den Thorbau. Wegen der mörderischen Sumpfluft ist die Gegend kaum bewohnbar trotz der ausgedehnten Pflanzungen des schnell wachsenden Eucalyptus-Baumes durch die jetzigen Trappisten. Drei immerfliessende Quellen entstanden nach der Legende, die auch Holbein verwertete, als das abgeschlagene Haupt des Apostels emporsprang und dreimal den Boden berührte.

In dramatischer Lebendigkeit und ununterbrochenem Flusse führt uns Holbein der Aeltere in dem abschliessenden Meisterwerk seiner mittelalterlichen Schaffensperiode die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des Völkerapostels vor, wobei die Legende die Lücken der Apostelgeschichte ausfüllt (Abb. 40). Es mag heutzutage den historisch gebildeten Beschauer befremden, wenn er neben Scenen des biblischen Berichtes durchaus sagenhafte, unverbürgte Begebenheiten dargestellt findet. Allein die Freiheit des Künstlers ist grösser als die des Predigers und manches stimmungsvolle Bild, das die fromm dichtende Legende entwirft, braucht auch ein moderner christlicher Künstler nicht zu verschmähen. Selbst wenn einem Vorgang das unverkennbare Siegel der Dichtung aufgeprägt ist, entschädigt uns für den würdevollen Ernst des thatsächlich Geschehenen die verdiente Verehrung und innere Wertung der gefeierten Persönlichkeit. Den Schlüssel zum Verständnis des breiten Bildercyklus vom leiden- und verfolgungsreichen Lebensgang des Völkerapostels giebt das Passionsbild, das darüber, wie auf einer höheren Bühne, erscheint. In majestätischer Ruhe sitzt der dornengekrönte Heiland unter seinen Peinigern, das Vorbild seines viel erduldenden Apostels, der von sich selbst sagt (1. Cor. 4, 9): „Ein Schauspiel sind wir geworden für die Welt, sowohl für Engel als für Menschen."

Der Faden der Ereignisse zieht sich vom linken Flügel durch die architektonisch abgegrenzte Mitteltafel, um auf dem rechten Seitenstück abzuschliessen. Geschickt sind die Vorgänge nach ihrer thatsächlichen und malerischen Bedeutung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt, wobei der Künstler auf der Mitteltafel die bedeutsame Gruppe

Abb. 40. Paulusbasilika. Gesamtansicht. Holbein der Aeltere. Kgl. Galerie zu Augsburg.

von Pauli Predigt in der Basilika trotz des kleineren Massstabes der Mittelgrundbilder durch die seitliche Anordnung der zwei Vorderscenen zu prachtvoller Wirkung bringt.

Auf dem linken Flügel in der Mitte wird Saulus, der Christenverfolger, durch die himmlische Erscheinung geblendet, zu Boden geworfen und bekehrt. Hinten führen seine Begleiter den Erblindeten über eine Brücke nach Damaskus, dessen stattliche Türme aufragen. Vorne tauft Ananias den Bekehrten in Gegenwart mehrerer Zeugen. Aus dem vergitterten Fenster eines grossen runden Turms zur Seite reicht der gefangene Paulus dem Boten einen Brief.

Auf der Mitteltafel, in weiter Ferne rechts hinter der Basilika öffnet sich der Blick auf das Meer; der Apostel sitzt in dem vom Sturme umhergeworfenen, stark geneigten Schiffe, das ihn von Cäsarea nach Rom überführen soll. Mitten in seiner eigenen Basilika predigt sodann der Apostel vor einer Zuhörerschaft von drei Männern und einer Frau, die jedoch nicht alle gleich eifrig seinen Worten lauschen. Auch die vom Rücken gesehene Frau auf dem Stuhle vor der Basilika, auf dessen Lehne „THECL(a)“ zu lesen ist, scheint auf die Predigt zu merken. Vorne rechts in grosser herrlicher Scene nehmen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, mit Ketten beladen, von einander Abschied und werden von ihren Schergen zum Tode geführt. Entsprechend zur Linken steckt der schnauzbärtige Nachrichter sein blutiges Schwert in die Scheide, der Körper des Apostels liegt am Boden, Blutstrahlen spritzen weithin aus dem offenen Halse, das vom Rumpfe getrennte Haupt steht über der mittleren der drei Quellen, die durch seine Bewegung entstanden. In der Ferne zur Linken, wo die Mauern Roms mit der Tiberbrücke die Aussicht schliessen, wandelt Sankt Paulus, bereits verklärt, eine Krone auf dem Haupte, Hand in Hand mit dem barhäuptigen Petrus, der als Lebender zu seiner Linken geht, und beide werden von der Brücke aus beobachtet. Rechts neben der Basilika erscheint St. Paulus der Matrone Plantilla und giebt ihr, mit seinem Blute gefüllt, das Tuch zurück, welches sie ihm auf dem Wege zum Tode unter der ostiensischen Pforte zur Verhüllung seiner Augen geliehen hatte. Auf der rechten Seitentafel, deren Bilder fast sämtlich der Legende entstammen, erscheinen im äussersten Hintergrunde zwei Hirten bei ihrer Herde; einer bringt das in einer Grube aufgefundene Haupt des Apostels auf einer Stange herbei. Im Mittelfelde trägt der Papst in zahlreicher Begleitung das Haupt des Apostels über eine Stiege herab. Im Vordergrunde ist nach Angabe der Legende die Leiche des hl. Paulus auf einem goldenen Altartisch aufgebahrt; das edle Haupt des Martyrers wurde zwischen die Füsse gestellt, damit es sich selbst mit dem Körper des Enthaupteten vereinige und sich als zugehörig offenbare. Rings um die Bahre knieen der Papst, ein Kardinal, ein Bischof, Geistliche und Mönche. Offenbar als Gegenstück zu dem Gefangenen hinter dem Kerkergitter erscheint St. Paulus im Korbe, um an der Stadtmauer von Damaskus herabgelassen zu werden. Bei allem Reichtum der Scenen geht die Einheit und Uebersichtlichkeit des Ganzen nicht verloren. Der Inhalt der Legende muss dem Volke im Mittelalter sehr geläufig gewesen sein, da sich sonst ein Maler kaum in so viel Einzelheiten eingelassen hätte. Zur näheren Erklärung ist wieder Jacobus de Voragine in seiner goldenen Legende ein guter Gewährsmann; nur die Ueberlieferung von den drei Quellen an der Richtstätte findet sich bei ihm nicht. Als hauptsächliche Fundgrube seiner Paulusgeschichte nennt der berühmte Legendensammler einen angeblichen Brief des Dionysius an Timotheus über Pauli Tod, ein apokryphes Schriftstück. Im Mittelalter zweifelte man nicht, es handle sich hier um gleichzeitige Nachrichten, welche Dionysius der Areopagite, durch Pauli Predigt bekehrt und nach Eusebius' Kirchengeschichte erster Bischof von Athen, an Timotheus, den Schüler des Weltapostels und Bischof von Ephesus, gelangen liess. Man schrieb dem Athener Dionysius eine Reihe von berühmten theologischen Werken zu, welche, wie jetzt wissenschaftlich feststeht, einen neuplatonisch geschulten Presbyter Dionysius aus dem Ende des vierten und Anfang des fünften Jahrhunderts zum Verfasser haben. Der „Brief über Pauli Tod“ ist unbekannter Herkunft, gehört nicht unter die echten Schriften des Pseudareopagiten.

Vater Holbein schreckt nicht vor schweren Aufgaben zurück, selbst wenn er sich bewusst ist, dieselben noch nicht vollkommen lösen zu können. Bei der himmlischen Lichterscheinung auf dem Wege nach Damaskus stürzt Saulus mit seinem Pferde zu Boden.

Hier zeigen sich die Grenzen von des Meisters Können. Waren schon gewöhnliche Tierstudien bei den Augsburger Künstlern um 1500 nicht gebräuchlich, wie hätten sie einen wirklichen Pferdesturz beobachten und wiedergeben sollen! Holbein sah sich also für diesen schwierigen Fall nach einer Vorlage um, deren ihm übrigens nicht allzu viele zu Gebote stehen mochten. Stoedtner vermutet, dass Holbein den Stich „Pauli Bekehrung", welcher dem „Meister des Amsterdamer Kabinets" zugeschrieben wird, kannte und für seine Zwecke verwertete, da er noch keine Gelegenheit gefunden hatte, in Tierdarstellungen sein Können zu erproben; nur habe er die Vorlage mit dem Auge des Malers angesehen und in mehr moderner Weise wiedergegeben. Die Darstellung des Pferdes und die Haltung des Reiters stimmt in der That genau überein. Den Stich veröffentlichte die „Internationale Chalkographische Gesellschaft" in ihrem Tafelwerke von 1893 und 1894 (Nr. 41), das dem Meister des Amsterdamer Kabinets gewidmet und mit einem Text von Max Lehrs begleitet ist. Saulus auf dem vorne ganz zusammengebrochenen Pferde zieht den rechten Fuss zurück und erhebt, zum Himmel emporblickend, die rechte Hand zum Schutze gegen das blendende Licht. Die spitze Judenmütze ist ihm vom Kopfe gefallen und liegt ein Stück vor ihm am Boden; diese Einzelheit behielt auch Holbein bei, während er sonst nicht viel Beiwerk aufnahm. Es fehlt die Christusbüste in den Wolken mit dem geneigten Haupt und der durchbohrten Hand auf der Brust, es fehlt der spitzblätterige Palmbaum auf der Böschung und die grosse Wasserpflanze davor, ebenso das Buch oder die zusammengelegte Schreibtafel. Auch kommt Saulus linke Hand nicht unter dem Pferdekopf hervor, die Gestalt ist mehr aufgerichtet, die Linke umklammert den aufstehenden vorderen Sattelbug und lässt die Zügel nicht fahren. Hingegen flattert ganz ähnlich der Mantel in faltenreichem Bausche hinter und über dem erschreckten Christenverfolger (Abb. 26). Die Naivetät und Ursprünglichkeit der plötzlichen Bewegung wirkt auf dem Stiche besser als auf dem Gemälde. Hätte Holbein auf fremde Vorarbeit verzichtet und der eigenen Kraft vertraut, so würde die Scene minder lahm und hölzern ausgefallen sein. Uebrigens wollte der Künstler vor Allem die gänzliche Hilflosigkeit und Gebrochenheit des Wüterichs veranschaulichen, der bisher mit gespornten Stiefeln sein Ross zur Eile trieb; diese Absicht erreichte er vollkommen. Die spätere entwickelte Kunst vermeidet das missliche Bild eines Pferdesturzes nach vorwärts, lässt das Ross sich bäumen und den Reiter rücklings fallen. Eine Gruppe voll lebendiger Wahrheit und kriegerischer Kraft, eine selbständige würdige Schöpfung Holbeins, ist die berittene Begleitschaft hinter dem fallenden Saulus. Ein ganz in glänzende Stahlrüstung gehüllter Ritter mit aufgeschlagenem Visier, den Streithammer am Gürtel, wendet seinen feurigen, aufsteigenden Renner zur Seite und blickt unerschrocken nach den Lichtstrahlen auf. Ein anderer Gewappneter hält unerschüttert hochaufgerichtet die Fahne, ein Dritter hinter ihm fällt durch seinen wallenden Federbusch auf dem Helm auf. Im Uebrigen scheint das „Fähnlein" aus Hellebardieren zu Fuss zu bestehen, welche einige unbewaffnete Männer vor sich hertreiben. Man frägt sich, was der unbedeckte salbungsvolle Kopf mit dem glatten Gesicht und der kahlen Stirne, sicher ein Porträt, unter der kriegerischen Rotte bedeuten soll. Sind es vielleicht Christen, welche Saulus bereits auf dem Wege einfing? Dem Jüngling neben dem Turme sind thatsächlich beide Hände kreuzweise gefesselt (Abb. 41). Bald sollte Deutschland im Religionshader ähnliche Aufzüge auf eigenem Boden schauen! „Es erhob sich aber Saulus von der Erde und, als er seine Augen öffnete, sah er nichts. Man nahm ihn also bei der Hand und führte ihn nach Damaskus hinein (Apg. 9,8)." Obwohl die Scenen im Hintergrund sehr klein gehalten sind, giebt Holbein doch den blinden Paulus, den zwei Soldaten über die Brücke nach Damaskus führen, mit feiner Beobachtung eines solchen Zustandes. Der eine Begleiter ergreift seinen rechten Oberarm, um durch die Annäherung dem Körper sicheren Halt zu geben und einen festen Schritt zu ermöglichen. Den linken Arm, über den der Mantel geworfen ist, streckt der Blinde tastend aus; der zweite etwas voranschreitende Führer hält die Hand gefasst, um ihr die Richtung zu geben; er wendet sich eben zu dem zögernd folgenden Paulus und erklärt mit lebhafter Gebärde, dass man am Stadtthor angelangt ist.

Drei Tage verharrte der Blinde, ohne Speise und Trank zu nehmen, im Hause des

Judas in der sogenannten „geraden“ Strasse und betete. Da erhielt Ananias, ein Jünger zu Damaskus, im Traumgesicht vom Herrn Befehl, den Saulus aus Tarsus aufzusuchen. „Gehe,“ sprach der Herr zu dem Widerstrebenden, „denn ein Gefäss der Auserwählung ist mir dieser, er soll meinen Namen tragen vor Völker und Könige und vor die Kinder Israels.“ Ananias ging, trat in das Haus, legte dem Blinden die Hände auf. Sofort fiel es wie Schuppen von dessen Augen, er erhielt das Gesicht zurück. „Und er stand auf und wurde getauft“, erzählt Lukas in der Apostelgeschichte (9,18) mit gewohnter Bündigkeit. Die Spendung des Sakramentes, welches den übereifrigen Anhänger des mosaischen Gesetzes umwandelte in einen gottbegnadeten Jünger Christi, stellt Holbein in echt christlicher Auffassung als Hauptsache in den Vordergrund; der Künstler selbst und seine Söhne nehmen gleichsam als Taufzeugen an der heiligen Handlung teil, wenn sie auch nicht so nahe und eifrig bei der Sache sind, wie die hochgewachsene Frau, die wir „Mutter Holbein“ nennen. Der schön geformte Taufstein steht, eine Stufe erhöht, auf einem steinernen Podium; sein Fuss ist nicht rund, sondern zeigt den Rosetten des Brunnenbauches entsprechend, mehrere konische Ausladungen. Die grossen, sechsblättrigen, stark erhabenen Reliefornamente werden von kräftig profilierten, mehrkantigen Ringen umrahmt, die sich leicht verschlingen und in ihren Zwickeln breite, angedrückte gothische Krabben zeigen. Der schmale, glatte Hals des Marmorbeckens sitzt senkrecht auf und endet in scharfkantigem Horizontalschnitt. Der Stein ist tief gehöhlt, da er den erwachsenen Täufling bis zur Hüfte aufnimmt. Das prächtige Taufbecken fesselt unsere Aufmerksamkeit um so mehr, da der ältere Holbein nach Stoedtners Ermittlungen auch Zeichnungen für kunstgewerbliche Arbeiten lieferte, wie die bisher unbeachteten Rückseiten von acht Skizzenblättern im Berliner Kupferstichkabinet beweisen.[41] Der taufende Priester, durch die Sauminschrift seines Kragens als Ananias bezeichnet, ist eine lange, etwas schwerfällige, behäbige Erscheinung, mit einem ganz individuellen, gutmütigen, von Gesundheit strotzenden Gesichte, das Holbein sicherlich unter der zahlreichen Geistlichkeit der Reichsstadt oft sah und nachbildete. Man wollte in dem ersten Blatt des Baseler Skizzenbuches eine Studie zu diesem Kopfe erblicken: eine gewisse Aehnlichkeit des in anderer Ansicht gegebenen Kopftypus ist nicht zu verkennen, ohne dass man von einer eigentlichen Vorlage sprechen könnte. Nach Stoedtner sind es verschiedene Persönlichkeiten. Ananias in prächtigem, gothisch gemustertem Talare und faltenreichem Mantel legt, in etwas gebeugter Körperhaltung, den linken Arm mit dem aufgeschlagenen Taufritualbuch auf den Rand des Taufsteins und erhebt die rechte Hand zu einer der vielen vorgeschriebenen Segnungen. Neben ihm steht mit brennender Kerze und geöffnetem Oelgefäss der Sakristan, ein Mann mit lang herabfallendem, dünnem, gescheiteltem Haar, in dessen einrissigen Zügen von geschäftswegen ein gewisser äusserlicher Ernst stabil geworden ist; seine langgewohnten Obliegenheiten machen ihm so geringe Schwierigkeit, dass er sich erlauben kann, die stechenden Augen samt der dicken Nase etwas seitlich

Abb. 41. Saulus' Gefolgschaft. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

zu wenden. Dagegen macht hinter dem Täufling der Greis mit dem kahlen Schädel und den empfindsam geöffneten Lippen aus seiner tiefen Ergriffenheit und frommen Andacht kein Hehl. Er folgt gesenkten Hauptes mit der Hand auf der Brust dem bedeutungsvollen, heiligen Vorgange. Man könnte, wollte man den greisen Israeliten benennen, auf Judas raten, der im biblischen Bericht als Pauli Hauswirt in Damaskus genannt wird. Der Mann hinter ihm, noch in guten Jahren, mit breitem Barett auf dem Kopfe, der die Augen niederschlägt und halbernst schmunzelt, umfasst ihn und legt ihm die Hand leicht auf die Schulter. Der Täufling steht, das Haupt ein wenig zur Seite neigend, mit beiden Händen seine Blösse bedeckend, im Taufbecken, aus dem nur der Oberkörper hervorragt (Abb. 30 u. 42). Gesenkten Blickes, mit kaum geschlossenen Lippen, die immer bereit sind, sich zur Beantwortung der Tauffragen zu öffnen, horcht der Neubekehrte auf den Wortlaut der priesterlichen Gebete. Sein Haupt schmückt der lichte Strahlennimbus, der dem mit seinem Pferde niederstürzenden Saulus fehlt, aber bereits den Blinden auf der Brücke vor Damaskus umgiebt. Die goldene Scheibe, die noch auf der Marienbasilika verwendet wurde, musste einem sternförmigen Heiligenschein aus abwechselnd kurzen und langen Strahlen weichen, welche in Komposition und Farbenstimmung sich besser einfügen. Bei dem entblössten Oberkörper findet der Meister eine erwünschte Gelegenheit, seine anatomischen Kenntnisse zu zeigen. Muss doch der Maler wie der Bildhauer viele Aktstudien machen, um seine meist reich gewandeten Gestalten als glaubhafte Menschen von Fleisch und Blut bilden zu können. Bietet sich aber ein Anlass, wo Gewandlosigkeit durch die Handlung gefordert, also ästhetisch begründet ist und für niemand anstössig erscheint, so setzt der Künstler die ganze Ehre seiner Kunst darein, die schwierigste Aufgabe, die an ihn herantreten kann, künstlerische Nachschöpfung des Menschenleibes, möglichst vollwertig zu lösen. Thatsächlich ist St. Paulus als Täufling weitaus die beste anatomische Leistung des älteren Holbein, wogegen sein hl. Sebastian auf dem berühmtesten Altarwerk seiner späteren, von der Renaissance beeinflussten Periode, leblos und hölzern genannt werden muss. Leicht und weich liegen die Muskel- und Fettschichten auf dem feinen Knochengerüst. Die abgesetzte Furche der Brusthöhle, der zart durchgehende Rippenrand des Brustkorbes, der gut angedeutete Sägemuskel unter dem Arme bezeugen, dass sich Vater Holbein um 1504 bereits von der schematischen Gliederpuppe zur lebendigen Natur bekehrt hatte. Mag auch das Haupt für den zarten, schlanken Körper zu gross und die Linie von Arm, Schulter und Hals zu unvermittelt und ungegliedert sein, so wirken doch alle Umrisse gefällig und scheinen, was dem Maler am Meisten am Herzen liegt, dem unbefangenen, kunstliebenden, nicht gerade anatomisch geschulten Beschauer durchweg tadellos. Zwischen leerem Schema und auffälliger Realistik, zwischen unfähiger Stilsteifheit und vordringlicher modellschreiender Lebenswahrheit hält diese Körperbildung eine schöne Mitte, wobei dem Künstler die Schranken seines Könnens eher förderlich als nachteilig waren. Zwar ist die plastische Modellierung, Vertiefung und Rundung des Körperlichen, sowie dessen Einfügung in den Raum, noch nicht vollkommen, aber der hier bethätigte Fortschritt lässt alles früher in Augsburg, ja in Oberdeutschland Dagewesene weit hinter sich und die Mängel fallen bei der Harmonie des Ganzen nicht ins Auge.

Bei den Malern der Frühzeit, welchen die Vertiefung der Perspektive noch Schwierigkeit bereitet, deren untere Scenen vorn und die oberen weiter zurück zu denken sind, verlangt das starke Gefühl für Symmetrie und Raumfüllung auf breit angelegten Tafeln meist Nebenscenen, deren unvermitteltes Auftreten den einheitlichen Gesamteindruck nicht fördern und einen entwickelten künstlerischen Geschmack nicht befriedigen kann. Derartige Unbeholfenheiten müssen auch bei dem nach Vollendung ringenden Vater Holbein mit in den Kauf genommen werden. Der unverhältnismässige runde Turm zur Linken, der St. Paulus im Kerker beherbergt, soll die Verlegenheit des Künstlers um einen passenden Abschluss verbergen; denn die Landschaft war um 1504 noch Holbeins schwächste Seite. Der Apostel im Gefängnis erinnert an viele gemalte und plastische Darstellungen von unseres Herrn Ruh', wo der leidende Heiland hinter einem vergitterten Kerkerfenster sichtbar wird. Freundlich lächelnd reicht St. Paulus, dessen verwildertem Bart seit langem die Schere abging, durch die Eisenstäbe dem aussen stehenden Boten

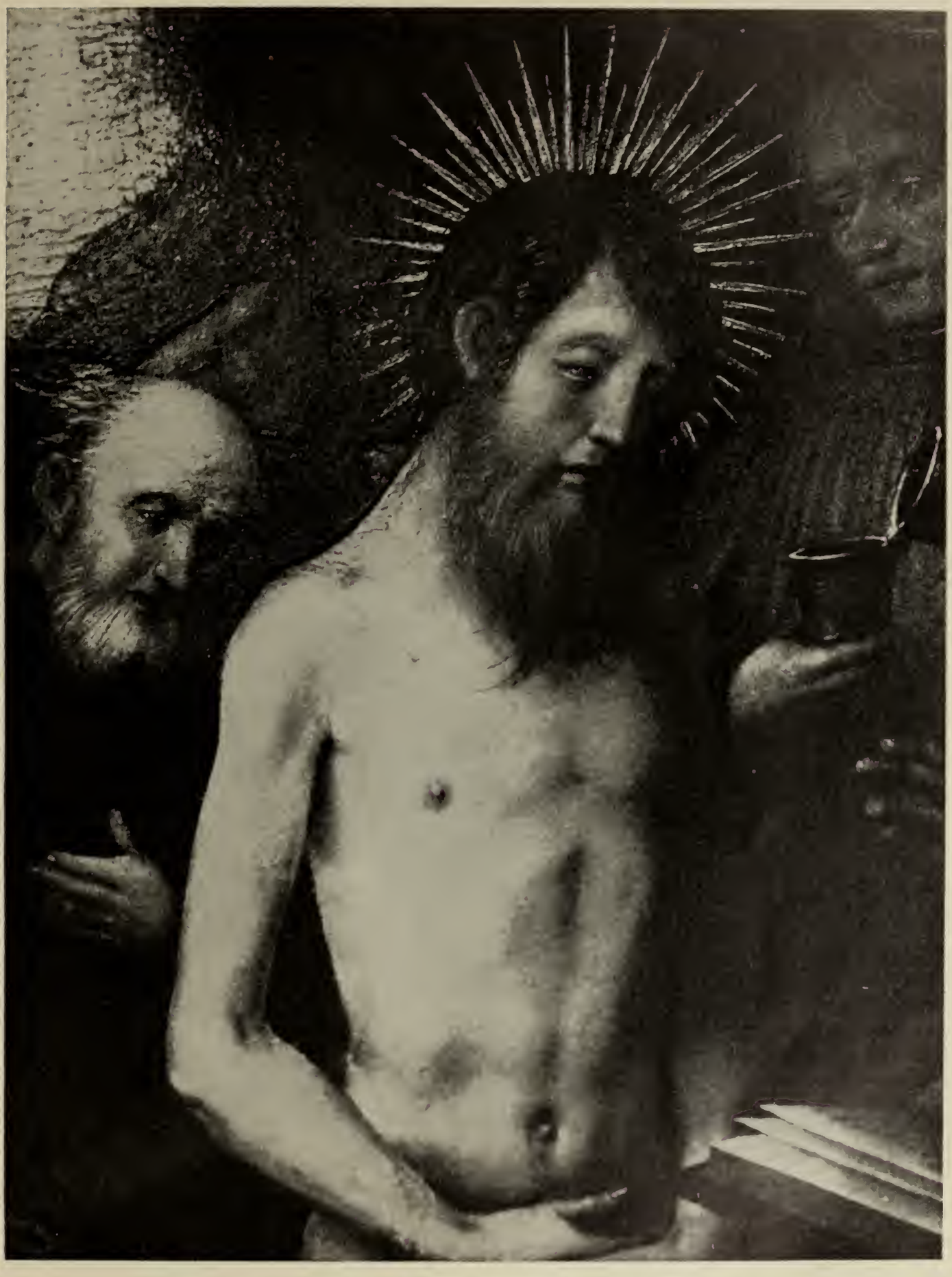

Abb. 42. St. Paulus als Täufling. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

einen Brief. (Abb. 43.) Die schriftliche Thätigkeit des Völkerapostels ist zwar von höchster Bedeutung für die Christenheit und verdient eine künstlerische Hervorhebung, doch erregt hier der Bote unsere Aufmerksamkeit mehr als der Absender. Bei dem

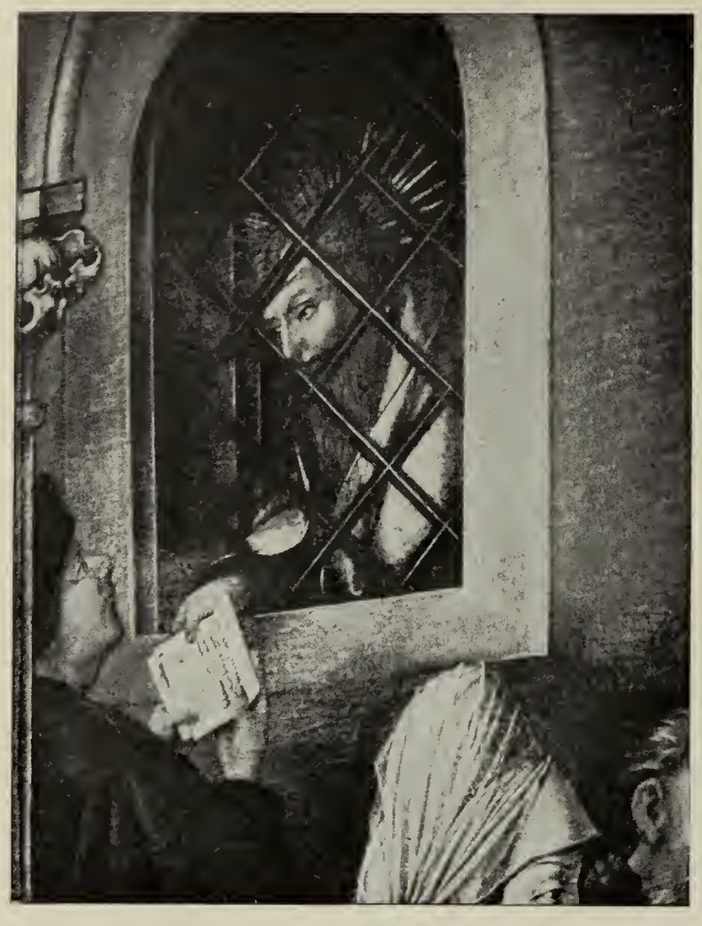

Abb. 43. St. Paulus im Gefängnis. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

älteren Holbein, der nicht die Heiligen, wohl aber die gewöhnlichen Personen porträthaft bildet und seiner Umgebung entnimmt, ist auch die Physiognomie, die er dem gemeinen Manne giebt, ein Stück Kulturgeschichte. Der Bote, der mit beiden Händen das Pergamentblatt mit der üblichen Schnörkelschrift von 1500 erfasst und mit dienstbeflissener Miene emporblickt, macht einen derart unselbständigen und beschränkten Eindruck, dass man für die Sendung fürchten möchte. Manche Vorgänge im öffentlichen Leben der Zeit erklären sich aus der tiefen Kulturstufe des niederen Mannes, der unfrei, urteilslos, blindlings zu gehorchen gewohnt war und daher einer revolutionären Neuerung leicht anheimfiel.

Werfen wir noch einen Blick auf die ganze linke Seitentafel, um die Lichtgebung des Malers zu prüfen. Eine Lichtwelle, ebenso hoch als das Bild mit seinen verschiedenen Gruppen und Gebäuden, tritt stark seitlich von links her ein und trifft alle Gegenstände, gleichviel auf welchem Niveau sie sich befinden, im selben Winkel. Von Brief, Obergesicht und Schulter des gefangenen Apostels spielt die Helle über die Büste der „Mutter Holbein", den Körper des Täuflings und den Kopf des Ananias, um sich auf den Gesichtern des Vaters und seiner zwei Söhne zu verlieren. Die beiden letzteren stehen allerdings etwas zu weit im Rücken des Taufenden, als dass wir an die natürliche gute Beleuchtung ihrer Gesichtchen glauben könnten. Dieselbe breite Lichtwelle spielt um den runden Turm und glitzert auf der blanken Stahlrüstung des Ritters, beleuchtet das Haupt des stürzenden Saulus und den Mantel auf der Schulter des Blinden auf der Brücke im Hintergrund. Die wunderbaren Lichtstrahlen von oben besitzen keine irdische Leuchtkraft; mit idealen Lichtquellen überraschende Wirkungen zu erzielen war der fortgeschrittenen Kunst späterer Zeiten vorbehalten. Die Einheit des gleichmässigen Seitenlichtes, die Beobachtung des Wechsels von Licht und Schatten, wie sie uns hier entgegentritt, war für Holbein um 1504 eine achtunggebietende Leistung. Dieselbe Beleuchtungsmethode von links her wird auch auf der mittleren und rechten Tafel festgehalten.

Sehr geschickt ist auf der Paulusbasilika die Teilung der Bildfläche in eine untere und obere Bühne mit Verkürzung der letzteren derart angelegt, dass auf den Flügeln ein Oberbild wegfallen konnte. Auf der Mitteltafel verringern sich durch die Scene der Dornenkrönung über der Kirchenwölbung die Schwierigkeiten der Raumfüllung und der Perspektive. (Abb. 44.) Neben dem hohen Thorbogen an der Tiberbrücke, über welchem das Wort „Rom" auf einer Inschriftplatte zu lesen ist, erheben sich zwei phantastische Türme mit hohem rundem Untergeschoss und einem polygonen Oberbau mit niedrigem, spitzem Helm. Ein gothisches Gebäude daneben mit breiten, dreiteiligen Fenstern und reichem Masswerk und mit drei abgestuften Giebelspitzen, ganz so wie das anstossende Haus auf dem linken Flügel, erinnert daran, dass der Maler die gleiche Landschaft durch alle drei Tafeln durchführt, nur verlieren sich die Höhenzüge in immer weitere Ferne und die Architektur tritt in perspektivischer Verkleinerung weiter zurück. So wird Platz geschaffen für die Basilika in der Mitte, wo alle Linien bei dem predigenden Paulus zusammenlaufen. Rechts von der Kirche hebt ein sehr schlanker Baum seine Wipfel in die Luft und belebt, entsprechend den Stadttürmen gegenüber, den Luftraum. Er ragt trotz seiner Nähe viel zu hoch hinaus über

die Umrisse der fernen Berge und über das stürmische Meer, wo St. Paulus mit vollen Segeln einen Hafen zu gewinnen sucht. Die Basilika selbst ist sehr kühn und ideal gehalten, nach Weise älterer Meister, welche die Gebäude einfach halbieren, um uns den Blick auf die Vorgänge im Innern zu gestatten. Die ganze flache Architektur erinnert entschieden an die Bühne. Am Eingang und an den gothischen Pfeilern der Kirche sieht man auf Kragsteinen die Statuen von vier Aposteln in Ueberlebenslänge; Johannes mit dem Kelch, aus dem sich eine Schlange windet, Paulus selbst mit Buch und Schwert, nicht Andreas, wie Rudolf Marggraff in seinem „Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg“ meint; sodann Petrus mit den Schlüsseln des Himmelreiches und Jacobus major mit Pilgerhut und Trinkmuschel. Die Apostelfürsten, die unten leibhaftig lehren und leiden, erscheinen hier bereits in Stein verewigt. Vom Kreuzgewölbe des Kirchenchores, dessen Innenraum

Abb. 44. St. Paulus lehrend. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

uns Holbein unter Weglassung des Langhauses zeigt, hängt eine Lampe mit grosser Flamme herab. Das Ceremoniale episcoporum (1, 12) verlangt auch ausser der Zeit des Gottesdienstes vor jedem Altare eine, vor dem Hochaltar drei, vor dem Sacramentsaltar fünf brennende Lampen. Zwar entspricht dieser Vorschrift die Uebung thatsächlich nicht; seit Mitte des 13. Jahr-

hunderts aber ist es allgemein verbindliches Gesetz geworden, dass vor dem Tabernakel, in dem das heiligste Sacrament aufbewahrt wird, wenigstens eine Lampe, „das ewige Licht", Tag und Nacht ununterbrochen brenne.[42] Auffallenderweise ist der Hochbau des Altars sehr einfach, auf bildnerischen Schmuck wird ganz verzichtet. Spitzenbesetztes Linnen bedeckt den Altartisch; darauf steht nur ein einziger Leuchter, hier ohne Kerze, ein Brauch, der uns unzählige Male durch mittelalterliche Bilder bezeugt ist. An dem steinernen Ambo, welcher St. Paulus als Kanzel dient, ist die Vorderwand herausgenommen, so dass die ganze Gestalt des Apostels zur Geltung kommt, ein feiner Kunstgriff des Malers. St. Paulus scheint, eifrig in sein Thema vertieft, mit dem Zeigefinger der Rechten an den noch geschlossenen Fingern der linken Hand seine Gründe aufzählen zu wollen. Die mittelalterliche Gelehrsamkeit, besonders die später in Düftelei ausgeartete Scholastik, bevorzugt die trockene Form des Rechenexempels; ohne eine ziffernmässige Reihe von Punkten und Argumenten geht es nicht. St. Paulus hält keine Predigt, dazu wäre die Zahl seiner Zuhörer zu gering, sondern giebt eine einfache Katechese. Die vier Personen, an welche er sich wendet, können allerdings als Vertreter einer grossen Menschenmenge gelten; der Künstler charakterisiert mit oder ohne Absicht durch die verschiedene Haltung der Zuhörerschaft die vier Temperamente. Hochaufgerichtet, mit leuchtenden Augen, die nimmerrastenden Hände am Gürtel, den wohlgefüllten Geldsack an der Seite, steht der Choleriker da, das lebensfrohe Bild eines unternehmenden Kaufmanns. Bequem lehnt der Sanguiniker am Altartisch, ein vornehmer Jüngling mit glattem Gesicht und langem, wohlgepflegtem Haar, das unter dem runden Barett in langen Strähnen auf die Schulter herabfällt. Den Kopf in die Hand stützend, schiebt er den rechten Ellbogen weit über die Mensa, an der er sich noch mit der linken Hand hält, um den Körper zu entlasten. Seine Augen sind gesenkt, die Person des Katecheten fesselt ihn nicht, es genügt ihm, zu hören. Die Melancholie und das Phlegma sitzen. Eine Nonne mit erhobenem Haupte, tiefen Ernst in dem vom Schleier umrahmten Gesichte, mit ergebungsvoll gekreuzten Armen scheint von den Vieren am eifrigsten aufzumerken. Unverwandt blickt sie zum Apostel auf, um keines seiner Worte zu verlieren, um alle tief zu Herzen zu nehmen. Neben seiner melancholisch veranlagten Nachbarin ist der Phlegmatiker, ein bärtiger Mann mit runder Mütze und kuttenähnlichem Rock, einen grossen Rosenkranz mit dicken Perlen am Gürtel, wohl gar ein Mönch, gänzlich eingenickt. Der Kopf hängt auf die Brust herab und die beiden Hände sind in die weiten Aermel vergraben, die, zusammengesteckt, wie eine Walze über den Knieen liegen.

Die Kirche wird durch eine Inschrift über dem Altar als Paulusbasilika bezeichnet: BASILICA · SANCTI · PAVLI. An ein Thor dachte der Maler nicht; die Oeffnung ist eine ganz ideale, reicht vom Pflaster bis zur Wölbung und stellt einen Querschnitt durch die Architektur einer grossen Kirche dar. Hingegen vergass Holbein die Treppen nicht, welche ins Innere führen; die drei Stufen unmittelbar vor dem Ambo erklären sich in einer regelrechten Basilika als Aufgang zum erhöhten Presbyterium. Hier scheinen sie als Portaltreppen im Freien zu liegen; aber der Künstler erinnert uns daran, dass er die Wände des Langhauses nur aus Gründen der Scenenführung wegliess, indem er das Pflaster der Kirche beibehält. Der freie Platz vor dem offenen Kirchenchor, in welchem St. Paulus lehrt, ist nämlich ebenso schön mit verschiedenfarbigen Steinplatten in geometrischen Mustern belegt, wie der Boden des Presbyteriums, ja übertrifft denselben sogar in Mannigfaltigkeit der Figurenbildung. Der Bodenbelag des Chores besteht aus Quadraten, von denen einzelne durch ein eingeschriebenes kleineres Quadrat gemustert sind. Je vier solcher figurierter Platten gehören zusammen und bilden ein Kreuz, in dessen Mitte ein einfacher quadratischer Stein liegt. Die Hauptfarbe des Pflasters ist dunkel, nur die kleinen Dreiecke, die sich durch die Musterung ergeben, treten hellfarbig hervor. Dieselben Formen kehren auch im Fliessmuster des Platzes vor dem offenen Kirchenchore wieder, nur ist eine grosse dunkel gehaltene Sternfigur eingefügt, deren Spitzen in die anstossenden Quadrate übergreifen. Durch Halbierung der vier die Spitzen des Sternes berührenden Platten wird die dunkle, den Belag beherrschende Sternfigur durch ein hellfarbiges, ungleichseitiges Sechseck umrahmt. In der linearen Perspektive zeigt sich Holbein der Aeltere soweit bewandert,

dass er die in Wirklichkeit parallelen Linien des Pflasters von einem gemeinsamen Augenpunkt nicht ganz in der Mitte des Chores, bei dem Kopfe des schlafenden Phlegmatikers, ausgehen lässt. Da aber der Horizont auf dem ganzen Basilikabilde unverhältnismässig hoch liegt, so bekommt man den Eindruck, das ganze Terrain sei abschüssig; man fürchtet, namentlich die Gestalten des Vordergrundes möchten auf der schrägen Fläche des glatten Kirchenpflasters ausgleiten und haltlos in der Tiefe verschwinden. Bei der wagerechten Lage des Zeichenbretts wirkt diese Linienführung weniger störend, als wenn die Skizze auf die hängende Tafel übertragen wird. Der Beschauer kann sich nicht denken, er stände selbst auf dem Steinfliess und betrachte die darauf befindlichen Menschengruppen; der Anblick würde sich für ihn anders gestalten. Man kann sich aber auch nicht vorstellen, wo der Zuschauer in gewisser Höhe Platz nehmen müsste, um einen derartigen Blick von oben zu haben. In der fehlerhaften Raumgebung, wonach man vom Vordergrund zum Mittel- und Hintergrund emporschaut, nicht in die Tiefe des Bildes hineinsieht, treten die Grenzen des Holbein'schen Könnens und der einheimischen, von Italien noch nicht gehobenen, deutschen Kunst überhaupt klar zu Tage. Bei Vorgängen, welche sich wie auf den beiden Flügeltafeln im Freien auf grünem Rasen abspielen, versetzt man sich noch leichter an einen Bergabhang und lässt sich von dem Maler durch Strassenkrümmungen und Unebenheiten des Bodens täuschen. Wir wissen nunmehr, dass Scenen, die trotz aller Verkleinerung der Gestalten über den Gruppen des Vordergrundes erscheinen, hinter denselben zu denken sind.

Abb. 45. Thekla. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Mit einem gewissen Geschick weiss Holbein zwischen den Vorgängen in und ausser der Basilika eine Verbindung herzustellen. Vor den Stufen, die zum Ambo des Kirchenchores emporführen, sitzt eine vom Rücken gesehene Frau in faltigem, gürtellosem, schwarzem Sammtkleide, einen weissen Pelzkragen um die Schulter und ein mehrfach zusammengelegtes weisses Tuch auf dem Kopfe (Abb. 45). Von Haaren ist nichts zu sehen, sie sind aufgenommen

und unter dem Kopftuche versteckt oder etwa gar abgeschnitten. Es gewinnt den Anschein, als ob der Künstler eine Studie des wohlgeformten Halses und Nackens geben wollte. Thekla, wie die vornehme Frau nach einer Aufschrift ihres sehr einfachen Stuhles zu nennen ist, befindet sich bereits auf dem Pflaster vor der Kirche, scheint aber gleichwohl noch zur Zuhörerschaft des lehrenden Apostels zu gehören. Längst erregte diese auffallende Gestalt die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker. Alfred Woltmann bespricht kurz die Scene im Kircheninnern, um dann bei Thekla zu verweilen, worin er eine tiefempfundene Verkörperung der legendarisch berühmten Apostelschülerin erblickt. „Eine anziehende Genrescene", so schreibt er,[43] „ist die Predigt des Paulus; die Zuhörer, die vor der Kanzel sitzen, benehmen sich ganz wie die damaligen Augsburger in der Kirche. In einer reichen Scala sind die Empfindungen, welche der Redner weckt, in ihren Zügen wiedergegeben; aber wenn es auch der grosse Heidenapostel ist, der hier Gottes Wort verkündigt, ein Eingeschlafener fehlt doch nicht, das ist in den Kirchen nun einmal alter Brauch. Anziehend ist aber namentlich die Gestalt einer modisch, wenn auch züchtig gekleideten Zuhörerin, welche, dem Beschauer den Rücken wendend, dem Vordergrunde näher sitzt; es ist nach der Inschrift an der Stuhllehne die heil. Thekla, des Paulus jungfräuliche Schülerin, von der eine der apokryphen Apostelerzählungen[44] handelt. Anmutiger konnte in der Kunst diese Gestalt nicht aufgefasst werden, welche einer der anmutigsten Legenden zugehört: Thekla, die, als der Apostel in Jonien predigte, nicht von der Thürschwelle wich, Mutter und Bräutigam verliess, seiner Lehre zu folgen, von dem Feuer nicht versehrt, von den wilden Tieren nicht angetastet ward, welche Paulus durch die ganze Welt suchte, bis nach Rom pilgerte und, als sie ihn dort nicht mehr am Leben traf, im sanften Schlummer vom Tode überrascht ward, um in seiner Nähe ein Grab zu finden. Alle Poesie, welche der Erzählung innewohnt, hat der Maler empfunden, selten kommt in der altdeutschen Kunst etwas so Reizendes vor, wie dies Figürchen, das nicht das Antlitz, nur den unverschleierten Nacken zeigt und uns daher den fortwährenden Wunsch zurücklässt, auch die Züge zu sehen." Selbst ein Terborch, so meint Woltmann zum Schlusse, habe derartige Motive nicht feiner verwertet. — Der Franzose Paul Mantz, der sich 1877 in der „Gazette des Beaux-Arts (II 494)" über die oberdeutsche Kunst auf Grund flüchtigen Sehens ein ziemlich abfälliges Urteil erlaubte, sagt in seiner wegwerfenden Art: „Man wundert sich fast, eine geistreiche Einzelheit zu finden. Mit einer Berechnung, worauf ein Moderner eifersüchtig sein könnte, malt der Künstler der Frühzeit gefallsüchtig die Haltung seines Modells. Das ist ein Gedanke wie von Gavarni auf einem Bilde von 1504 und man sieht, dass der rohe (!) Holbein auch einer gewissen Feinheit fähig war." Mantz verstand noch nicht, die eigenhändigen Bilder Holbein des Aelteren von den Arbeiten seiner Werkstätte zu sondern; er hielt die Marienbasilika für ein Gemälde von des Meisters Hand und lernte so denselben unterschätzen.

Franz Stoedtner lobt die weichen, reizvollen Töne des älteren Holbein bei seinen Frauengestalten und sucht den Zauber des Theklabildes im einzelnen zu ergründen. An ihm löst der Künstler „mit grossem Geschick ein eigenartiges Problem. Er setzt eine Rückenfigur auf einen Stuhl in die Mitte der Haupttafel, direkt unter den Perspektivpunkt und lässt den Raum vor ihr ganz frei. Die Figuren des Vordergrundes sind nun so gestellt, dass der Blick, der anfangs die ganze Breite der Tafel überflog, immer mehr eingeengt wird, bis er schliesslich auf dem tiefausgeschnittenen Nacken und Hals der Frau haften bleibt. Und mit welcher Kunst sind diese gebildet! Mit unendlicher Feinheit und subtilster Modellierung ist das schwellende, lebenatmende Fleisch des Nackens wiedergegeben. Jede Hebung, jede Senkung der Epidermis, die zart angedeutete Linie der Wirbelsäule, die leichte Schwellung des rechten Muskels, hervorgerufen durch eine leise Wendung des Kopfes: alles ist mit einer ausserordentlichen Weichheit, in zartestem Schmelz ausgeführt. Das scheint aber Holbein noch nicht genügt zu haben. Er vergrössert die Schwierigkeiten, indem er als oberen Abschluss des weissen Halses ein den Hinterkopf bedeckendes weisses Tuch wählt und den Ausschnitt des Rückens durch einen weissen Pelzkragen begrenzt, der nur einen ganz schmalen Streifen des schwarzen Sammetkleides vorschimmern lässt. In der Abstufung und Charakterisierung dieser drei weissen Farben durch discrete Schatten be-

weist er in hohem Masse sein ganzes künstlerisches Können. Und das sollte der handwerksmässige Meister sein, für den man Holbein bisher hielt?" Stoedtner weist als strenger Kritiker die einheimischen Ueberlieferungen zurück, die sich an die Holbein'sche Paulusbasilika knüpfen. Will er schon die Bildnisse des Meisters und seiner beiden Söhne, sowie der „Frau Holbein" nicht anerkennen, so geht er mit Geringschätzung über die Angabe hinweg, Holbein habe als „Thekla" die damalige Priorin des Katharinenklosters und Stifterin des Gemäldes, Veronika Welser, dargestellt, die in klösterlicher Bescheidenheit nur diese Art Abbildung gestattete. Marggraff's Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg erwähnt diese „am Ursprungsort des Bildes gern erzählte romanhafte Sage", ohne indess irgend einen Beleg aus einer Familienchronik oder aus den Klosterpapieren beibringen zu können.

Woltmann that nicht eben gut daran, sich auf die von Tischendorf herausgegebenen Paulus- und Theklaakten zu berufen, um die Begeisterung Holbeins für die legendarische Gestalt der jungfräulichen Heiligen zu erklären. Was man im Mittelalter in Volkskreisen und Künstlerwerkstätten von St. Thekla wusste, enthält die folgende Lebensskizze, die sich im Anhang zur „goldenen Legende"[45] findet und von Woltmanns Angaben erheblich abweicht: „Thekla, die Verlobte Thamir's, hörte an ihrem Fenster sitzend den Paulus, der nach Ikonium gekommen war, über die Jungfräulichkeit predigen und wurde seine Anhängerin. Zuvor war Titus dort aufgetreten und hatte ihr den Paulus beschrieben: Eine kleine Gestalt mit mächtigem Kopfe, mit Augenbrauen, die über der Adlernase zusammengingen, voll Liebenswürdigkeit. Da klagt Thekla's Mutter ihre Tochter samt dem Apostel an. Man führt beide zum Prokonsul und die Mutter wirft ihrer Tochter vor, sie verschmähe ihren Bräutigam und schliesse sich diesem Manne an. Man weist Paulus aus und wirft Thekla ins Feuer. Sie geht aber unversehrt daraus hervor, trifft Paulus, wie er für sie betet und folgt ihm sogleich nach Antiochien. Dort fasst jemand eine Leidenschaft für sie und, als er sich verschmäht sieht, übergiebt er sie wegen Religionsfrevel dem Richter. Tags darauf wird Thekla unter Löwen, Löwinnen und Bären geworfen, aber diese töten sich alle gegenseitig und die Jungfrau bleibt unversehrt. Man wirft sie ins Wasser unter wilde Tiere und sie spricht: Im Namen des Vaters und des Sohnes und des hl. Geistes sei mir dieses Wasser ein Taufbronn! Und alle Bestien verendeten sofort. Wiederum soll sie im Amphitheater noch grausameren Tieren vorgeworfen werden, aber fromme Frauen strömen zusammen und bringen wohlriechende Dinge herbei, damit die wilden Tiere einschlafen und sich besänftigen möchten. Nachdem diese alsogleich eingeschläfert sind, werden die stärksten Stiere herzugeführt, denen man glühendes Eisen an die Weichen bindet, um sie wütender zu machen. Die Jungfrau wird ihnen gefesselt vorgeworfen, aber ihre Fesseln verbrennen und sie wird unversehrt freigegeben. Darauf hinwiederum reist sie mit dem Apostel nach Smirna (vielleicht ist zu lesen: mit ihrem Apostel nach Rom). Nachdem sie endlich von Paulus den rechten Segen empfangen hatte, kehrte sie nach Ikonium zurück und fand ihren Bräutigam tot. Ihre Mutter verharrte in ihrer Bosheit, sie selbst aber wurde Mutter vieler Jungfrauen und ging betend hinüber zum Herrn." Es bedarf keiner Bemerkung, dass hier eine apokryphe, legendarische Dichtung vorliegt. Die Häufung der Martyrproben kennzeichnet den litterarischen Geschmack einer späten Zeit und niedergehenden Kulturwelt. Im vorgeschrittenen vierten, im fünften und sechsten Jahrhundert blühte diese Art christlicher Schriftstellerei. Doch ist die Persönlichkeit der hl. Thekla von diesen Erzählungen wohl zu unterscheiden. Bereits Tertullian erwähnt um das Jahr 200 nach Christus in seinem Buche über die Taufe „Akten einer Geschichte von Paulus und Thekla" und Hieronymus redet in seinem Schriftstellerkatalog von einer apokryphen griechischen Schrift: „Reisen (*περίοδοι*) des Paulus und der Thekla." Im Jahre 1897 wurde bei der Katakombe des hl. Valentin an der Flaminischen Strasse zu Rom das fragmentierte Relief eines altchristlichen Sarkophages aus dem 3. oder 4. Jahrhundert gefunden, welches ein Schiff mit der Aufschrift: THECLA und einem Steuermann mit der Beischrift: PAVLVS zeigt, ein Beweis, wie gern man beide Namen zusammen nannte. Es hiess vielleicht die hier begrabene Person Thekla.[46] Beachtenswerter Weise fehlt bei Holbein's Thekla trotz der Inschrift auf dem Stuhle der Strahlenschein, den der Künstler sonst

bei keinem heiligen Haupte vergisst. Der Nimbus war in diesem Falle schwer anzubringen und hätte die ganze malerische Auffassung zerstört. Man braucht deswegen nicht etwa zu vermuten, Holbein der Aeltere habe aus Gründen der Kritik dieser Gestalt

Abb. 46. Das vatikanische Bronzemedaillon mit den Bildnissen der beiden Apostelfürsten.
Nach einer Originalzeichnung von Heinrich Swoboda.

den Heiligenschein aberkannt. Man würde der Gelehrsamkeit des Meisters zu viel Ehre und seiner kirchlichen Treue zuviel Unehre anthun. Jedenfalls zeigt sich darin bereits um 1504 die Freiheit, Beweglichkeit und Selbständigkeit seiner Kunstrichtung.

Von Thekla und der sonstigen Zuhörerschaft des lehrenden Paulus geht der Künstler in seinen Schilderungen über zur Geschichte des leidenden Apostels, die in zwei grossen Scenen des Vordergrundes und in zwei kleinen, ergänzenden Gruppen des Hintergrundes zusammengefasst wird. Der Abschied des Völkerapostels von Petrus und sein Tod durch das Schwert bilden inhaltlich die Höhepunkte des gewaltigen Dramas, das uns Holbein vorführt, und dementsprechend spielen sich beide Vorgänge zu vorderst auf der Mitteltafel ab. Eine meisterhafte Schöpfung des älteren Holbein ist die grossartige Abschiedsscene. Beide Apostel stehen sich gegenüber und der Künstler bemühte sich, die Köpfe der Ueberlieferung gemäss möglichst charakteristisch zu bilden. Fünfzehnhundert Jahre mit all' ihrem Wechsel und Verfall in Kunst und Kultur vermochten die Typen der Apostelhäupter, wie sie seit altchristlicher Zeit feststanden, nicht zu verwischen. Eusebius von Cäsarea, der gelehrte, gewissenhafte Kirchenhistoriker zu Konstantin des Grossen Zeiten, schreibt in seiner Kirchengeschichte (VII 18), er habe Bilder der Apostel Petrus und Paulus und selbst Christi gesehen, und bemerkt hierzu, es sei dies nicht zu verwundern, da die Alten alle um sie wohlverdienten Männer nach heidnischer Sitte in solcher Weise als Erretter ehrten. Von den altchristlichen Goldgläsern, Trinkgefässen, mit Bildern und Inschriften geschmückt, die man sich gegenseitig bei feierlichen Anlässen, im vierten Jahrhundert namentlich am Peter- und Paulsfeste zum Geschenke machte, zeigt nahezu der vierte Teil der Stücke, deren Garrucci 340 veröffentlichte, das Bild der beiden Apostelfürsten. Die Namensüberschriften sichern uns die Typen der Köpfe, die meist gut unterschieden sind. Petrus trägt die weniger auffälligen Züge des Mannes aus dem Volke, nicht sehr hohe Stirn, krauses, in die Stirne hereingewachsenes Haar, kurzen Bart, runde Gesichtsform. Paulus hingegen wird kenntlich durch eine vornehme, mehr längliche Gesichtsbildung, hohen, kahlen Schädel, eine lange vortretende Nase und langen Bart; schon das Aeussere verrät den Mann von Stand und gelehrter Bildung. So werden die Apostelfürsten auch auf den Katakombenfresken der späteren Zeit, Ende des dritten und während des vierten Jahrhunderts dargestellt. Für die Richtigkeit dieser Porträtüberlieferung zeugt ein altchristliches Denkmal aus dem ersten Jahrhundert von höchstem Werte, das namentlich in Künstlerkreisen besser bekannt sein sollte. Es ist die älteste Darstellung der beiden Apostel, ein Bronzemedaillon, das jetzt in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wird. (Abb. 46.) „Es hat ungefähr drei Zoll im Durchmesser, die Ausführung erinnert an den edlen Stil der klassischen Kunst und die Köpfe sind mit grosser Sorgfalt gearbeitet. Nach Boldetti wurde es in dem Cömeterium der hl. Domitilla gefunden und alles spricht dafür, dass dies Denkmal zu den Zeiten der flavischen Kaiser, als die griechische Kunst noch in Rom blühte, verfertigt wurde. Die Gesichter sind lebensvoll und natürlich und verraten einen stark ausgeprägten, individuellen Charakter. Einer der Köpfe trägt kurzes, gekräuseltes Haar, der Bart ist gleichfalls kurz geschoren und gekräuselt, die Züge sind rauh und gewöhn-

lich. Die Physiognomie des Anderen ist edler, anmutiger und schärfer ausgeprägt, es ist ein kühner, stolzer Kopf mit langem und vollem Bart."[47] Der byzantische Kirchenhistoriker Nikephoros Kallistu, der unter dem Kaiser Andronikos II. (1282 bis 1328) seine achtzehn Bücher Kirchengeschichte vollendete, aber, wie begreiflich, nicht immer zuverlässig ist, weiss (II 37) eine genaue Beschreibung von der äusseren Erscheinung der beiden Apostel zu geben; hiernach war Petrus über das Mittelmaass gross, Paulus aber klein und zusammengeschoben; die näheren Angaben über die Gesichtszüge entsprechen dem Bronzerelief. Nach den uns erhaltenen Paulus- und Theklaakten besass Paulus eine kurze Gestalt, einen Kahlkopf, zusammengehende Augenbrauen und eine Adlernase, eine Schilderung, welche die kurze mittelalterliche Theklalegende fast wortgetreu aufnahm. Die spätere Zeit, in welcher seit der Völkerwanderung künstlerische Fähigkeit und Uebung immer mehr abhanden kamen, bildete die charakteristischen Züge des hl. Paulus im Unterschied von dem mehr eckigen, stirnhaarigen, kurzbärtigen Petruskopfe bis zum Uebermasse weiter; das Gesicht wird oft unförmlich in die Länge gezogen, der lange Bart verläuft spitz, die kahle Stirn tritt hervor. So werden die beiden Apostel kenntlich auf einem beachtenswerten, frühromanischen Fresko an der Vorderseite des Altarsteines der hochaltertümlichen „Ecclesia cathedralis Sabinorum" im Sabinerland, einer jetzt fast verlassenen, einsam im Felde liegenden Basilika, dem ehemaligen Bischofssitze der suburbikarischen Diöcese der Sabina. Niemals versucht die nachapostolische Zeit die langen Ringellocken nachzuahmen, welche das Bronzerelief in der Bartbildung des Pauluskopfes aufweist. Thatsächlich sind dieselben auch nicht der Reliefteehnik entnommen, sondern stammen aus der klassischen Porträtkunst der Griechen des fünften Jahrhunderts vor Christus, wo man den Bronzehohlguss sorgfältig ciselierte und lange Ringellocken aus Bronzedraht eigens ansetzte. Zu Rom ahmte man in der ersten Kaiserzeit auch im Porträt griechische Vorbilder der besten Zeit samt den Ueberbleibseln des strengen Stiles vielfach nach, übertrug aber häufig die Eigenheiten einer bestimmten Kunsttechnik auf die andere. So bildete der Künstler des Pauluskopfes die angelöteten Drahtgewinde des Bronzegusses im Relief nach. Auch der kurze, aufstrebende Haaransatz auf der Stirne des Petruskopfes erinnert an klassische griechische Göttertypen derselben Stilepoche, die unter Augustus wieder Mode wurde und den Künstlern geläufig war. Ueberhaupt liebte es die griechische Kunst durchweg, im Porträt stark zu idealisieren; man arbeitete viel mit typisch gewordenem Kunstgute. Dass sich derartige rein stilistische Eigentümlichkeiten der Apostelporträts in der Folgezeit nicht erhielten, ist nicht zu verwundern, da unser Bronzerelief, obwohl ein sehr gutes, keinesfalls das einzige Bild der Apostel war. Die stilistische Eigenart dürfte aber den sichersten Beweis für die Herkunft des Kunstwerkes aus apostolischer Zeit liefern. Holbein der Aeltere wusste als gewandter Porträtzeichner den herkömmlichen Typen der Apostelköpfe neues Leben einzuhauchen, ohne sich von der Ueberlieferung zu entfernen und nach einem lebenden Modell zu suchen. Bekannt ist die Gewohnheit der Maler der grossen Altarwerke zu Ausgang des Mittelalters, die Aussenseiten der Altarflügel grau in grau zu halten und so die Steintechnik mit ihren reihenweisen Heiligenfiguren unter gothischen Baldachinen nachzubilden. Hiedurch bewahrte sich die Malerei, gerade bei den Heiligengestalten, eine gewisse Anlehnung an das Statuarische. So bildet auch Holbein die Apostelfürsten in ihrer ganzen Figur plastisch durch; die Mantelfalten sind tief, die Kanten und Brüche sorgfältig abgewogen, das Körperliche ist weit besser modelliert als bei den flachen Gestalten der Umgebung, die mitunter etwas Brett-

Abb. 47. Restaurierte Ansicht der beiden Apostelporträts.

artiges, Silhouettenhaftes haben. Die im Mittelalter aufgekommene und herkömmliche Stirnlocke des Petruskopfes sitzt so greifbar auf dem kahlen Schädel, als wäre sie vom Holzschneider in zierlichen Windungen ausgehöhlt; auch die abstehende Haarmasse des Hinterkopfes erinnert an figürliche Vorbilder. Das Gedrungene des alten Petrustypus ist noch vorhanden. Die Gesichtszüge sind sorgfältig ausgeführt, das Knochige des energievollen Kopfes kommt zum Vorschein. Apostolische Sorgen und Leiden vermochten die Lebenskraft und Willensstärke des Menschenfischers nicht zu brechen, obwohl die vielen Jahre schwerer geistiger Arbeit und unverdrossener körperlicher Anstrengung sich in diesem Kopfe zeichneten. Die Stirn mit den hochliegenden, fleischigen Augenbrauen ist nicht bloss wagerecht durchfurcht, sondern erhält durch eine senkrechte kurze Falte über der Nase etwas Tiefkräftiges, Wuchtiges. Die magere Haut klebt an den Schläfen und die eingefallene Wange lässt den Backenknochen hervortreten. Voll lebenswahrer Empfindung ist die seitliche Wendung des Oberkörpers, womit der Apostel den losbrechenden inneren Schmerz verbergen will. Während er die rechte Hand dem grossen Gefährten zum Abschied reicht, zerdrückt er mit den Fingern der Linken eine unter dem gesenkten Augenlide hervorquellende Thräne. Die Hand verdeckt jedoch nur die rechte Gesichtshälfte, so dass dem teuren Leidensgenossen und auch uns der Anblick der starkmütigen, obwohl schmerzbewegten Züge gegönnt ist. Trotz des Haares an Kinn und Wangen ist bei beiden Aposteln die Oberlippe bartlos. Petrus, das Oberhaupt der Kirche, steht auch beim Abschied zur Rechten des Heidenapostels; er bildet den Mittelpunkt der Gruppe, sein Scherge will ihn vorn quer über den Platz führen. Die Versuchung mochte nahe liegen, St. Paulus als Titelheiligen des ganzen Bildes an seine Stelle zu setzen, um den Blick des Beschauers auf ihn zu lenken. Den Künstler leitete hiebei wohl nicht lediglich die Rücksicht auf den Vorrang St. Peters, sondern auch das Bestreben, dieselbe Apostelgestalt St. Pauls nicht unmittelbar nebenan auf dem Boden liegend wiederholen zu müssen. So vermählen sich Kunst und Gedanke. Der hl. Paulus hält mit dem linken Arm den Mantel, selbst im bitteren Trennungsschmerz Fassung und Anstand wahrend. Tiefe innere Bewegung verrät sich in der zurückgezogenen Unterlippe, ein paar grosse Tropfen rollen aus dem thränenden Auge, das einen vollen festen Scheideblick auf den sich neigenden Felsenmann richtet. Die längliche Gesichtsform, der niederwallende Bart des alten Paulustypus ist beibehalten, während der kahle Schädel, ein Hauptkennzeichen des Heidenapostels, fehlt und seinem Genossen zugeteilt wurde. Holbein bildete vielleicht der Abwechslung wegen St. Paulus mit vollem Haarwuchs. Jeder Apostel ist am Halse mit einem eisernen Ringe gefesselt, der, wie das Scharnier bei St. Paulus zeigt, sich in Hälften bewegen, öffnen und schliessen lässt.

Die Ketten der Apostel werden in Rom gezeigt und verehrt, die des hl. Paulus in seiner Basilika ausserhalb der Mauern und jene des hl. Petrus in einer eigenen Kirche, San Pietro in vincoli. Die Kaiserin Eudoxia brachte einen Teil der jetzigen Kette von Jerusalem nach Rom und baute unter dem Papste Leo I. auf dem Esquilin eine Kirche, wo die vereinigten Ketten, die St. Petrus in Jerusalem und Rom trug, verwahrt werden; daher wird die Kirche unter Papst Gregor I. als „Titulus Eudoxiae“ bezeichnet. Papst Pelagius I. erneuerte sie. Der uns bereits bekannte Nürnberger Ratsherr Nikolaus Muffel erzählt von der Kirche: „St. Peter zu den Ketten“ mit einigen Ungenauigkeiten folgendes:[48] „Mer sind do etlich andechtig kirchen, do gross ablas ist die die Römer besuchen zu den siben hauptkirchen als hernach stet. Die erst ist zu sant Peter ad vincula, do ist die ketten, domit er gepunden was, die pracht ein keyser von Jerusalem, der hyess Anodosius; dieselbing kirch hat begabt ein babst, heisst Belagius und ist alltag ablas hundert jar; aus des ersten tags im augst, do ist vergebung aller sünd von pein und schuld; und in derselben Kirchen soll vermauert sein sand Peters und sand Endres [Andreas] kreutz und stet ein grosser kostenlicher trock [ein antiker Sarkophag] vor der kirchen von merbelstein gehawen und gen dareyn pey VIIII fuder Wassers.“

Die Nachbildungen der Peterskette, welche als Uhrkette getragen werden und Gegenstand einer eigenen, weit verbreiteten kirchlichen Bruderschaft sind, bedürfen, als allgemein bekannt, keiner Erwähnung.

Die gefesselten Apostel bei Holbein dem Aelteren erinnern mit den Bütteln, die sie führen, an das wenig menschenfreundliche Justizwesen um 1500. Der Nachrichter mit

dem borstigen, hinausstehenden Schnurrbart, mit dem unbedeckten, kurz geschorenen Kopfe, der St. Paulus unbarmherzig an der Kette zurückzieht und mit der in einem Lederhandschuh steckenden Rechten St. Peter bei Seite schiebt, um dem Abschied ein Ende zu machen, war gewiss in der freien Reichsstadt Augsburg eine bekannte, wegen des unehrlichen

Abb. 48. Der Abschied der Apostelfürsten. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Handwerks gemiedene Erscheinung. Sein Amtsbruder, welcher St. Peter an der Kette schleppt, schreitet zwar auch vorwärts, da die Zeit drängt, aber es nötigt ihm die kaltblütige Ruhe und mechanische Gefühllosigkeit, womit sein Gefährte nach Art abgestumpfter Kerkermeister, dem letzten Gefühlsaustausch der heiligen Männer ein Ende machen will, ein zähnefletschendes Grinsen ab, welches seine Züge zu einer wahren Wolfsfratze entstellt. Dieser gemeinen Natur entlockt die sich äussernde, überraschende Gefühlsrohheit des Zunftgenossen ein Lächeln der Schadenfreude; so beobachtet ein niedrig denkender Geselle mit gewissem Wohlgefallen einen noch tiefer stehenden Charakter, um sich nicht selbst als Ausbund aller Gemeinheit verachten zu müssen. Der Scharfrichter mit den vorstehenden Wolfszähnen hält auf ausgesprochene Vornehmheit in seinem Auftreten: sein Wams ist mit blinkenden Knöpfen, Spiralen und Rosetten verziert, der Hut kühn aufgekrempt, das auswärts gekämmte buschige Haar umgiebt den Kopf wie ein Pelz und erhöht, zusammen mit dem wohlgepflegten, zweiteiligen Bart, das Phantastische des Gesichts. Auch in dem tänzelnden Schritt der sich kreuzenden Beine, in dem zurückgenommenen, an den Körper geschmiegten rechten Arm, in der Art, wie das schwere Richtschwert mit dem langen Griff in der vom Gurt umwickelten Scheide gehalten wird, liegt etwas Geziertes, etwas vom Schauspieler.

Vervollständigt wird die Abschiedsgruppe durch einen jungen Klosterbruder von merkwürdig beschränktem Ausdruck, der die Kapuze über den Kopf gezogen hat, und durch einen bäuerlich aussehenden Mann mit breitrandigem Hut, der eine Picke in der Hand hält. Der dienende, Almosen sammelnde Laienbruder war in den mittelalterlichen Städten eine gewöhnliche Strassenfigur, erhob

sich in seiner Bildung nicht über das niedere Volk und konnte seine Neugier, wenn etwas zu sehen war, umsoweniger bemeistern, je strenger die dienenden Leute hinter den Klostermauern von den „Herren" behandelt wurden. Der Bewaffnete gehört wohl zu der Gerichtswache und steht unter dem Befehl des Scharfrichters neben ihm. Die grosse Abschiedsscene ist für die beiden nicht mehr und nicht weniger als eine grausige Tagesneuigkeit.

In der goldenen Legende[49] liest man, was Dionysius, angeblich als Augenzeuge, von der Verurteilung und dem Abschied der Apostel in seinem Briefe an Timotheus über Paulus' Tod berichtet: „O, mein Bruder Timotheus, hättest du ihre letzten Leidenskämpfe gesehen, du wärest vor Trauer und Weh vergangen. Wer hätte nicht weinen sollen in jener Stunde, da der Hinrichtungsbefehl gegen sie erging, dass Petrus gekreuzigt und Paulus enthauptet werde. Du hättest Scharen von Heiden und Juden sehen können, welche sie schlugen und ihnen ins Angesicht spuckten. Als aber der schreckliche Augenblick der Vollendung herannahte, da sie von einander getrennt werden sollten, da fesselte man die Säulen der Welt unter dem Seufzen und Klagen der Brüder. Da sprach Paulus zu Petrus: Friede sei mit dir, Grundfeste der Kirchen und Hirt der Schafe und Lämmer Christi! Petrus sprach zu Paulus: Gehe hin in Frieden, Prediger der guten Sitten, Mittler des Heiles und Führer der Gerechten! Als man dieselben aber von einander entfernt hatte, folgte ich meinem Meister (Paulus)." Weiterhin erzählt Jakobus de Voragine[50] von dem Todesgange des Heidenapostels: „Als er zur Richtstätte geführt wurde, begegnete ihm bei dem Thore nach Ostia eine Matrone namens Plantilla, eine Schülerin des Paulus, die nach Dionysius mit einem anderen Namen Lemobia hiess, da sie vielleicht zwei Namen hatte; sie weinte und empfahl sich seinem Gebete. Da sagte Paulus zu ihr: Geh, Plantilla, Tochter des ewigen Heiles, leihe mir den Schleier, womit du dein Haupt bedeckest, ich will damit meine Augen verbinden und werde dir denselben nachher wieder zurückstellen. Als ihm die Frau den Schleier hinreichte, spotteten ihrer die Henker und sagten: Was überlässest du diesem Betrüger und Zauberer ein so kostbares Tuch, um es zu verlieren? Da also Paulus zum Hinrichtungsort gekommen war, verrichtete er, nach Osten gewandt, mit zum Himmel erhobenen Händen unter Thränen in seiner Muttersprache sehr lange Bitten und Dankgebete. Darauf sagte er den Brüdern Lebewohl, verband sich die Augen mit dem Schleier Plantillas, bog beide Kniee zur Erde, streckte den Hals hin und ward so enthauptet. Sofort als sein Haupt vom Körper absprang, erscholl mit lauter Stimme das hebräische Wort: Jesus Christus, das ihm im Leben so teuer gewesen war, das er so oft ausgesprochen hatte. Er soll nämlich in seinen Briefen das Wort Christus oder Jesus oder beide fünfhundertmal genannt haben. Aus seinem Mund sprang eine Milchwelle bis an die Kleider der Soldaten und dann floss Blut; in der Luft flammte ein ungeheurer Lichtschein auf, dem Körper entströmte der lieblichste Wohlgeruch. Dionysius sagt aber in seinem Briefe an Timotheus über Paulus' Tod also: Als in jener trauervollen Stunde, mein geliebter Bruder, der Scharfrichter zu Paulus sagte: Halte deinen Hals bereit, da blickte der selige Apostel zum Himmel auf, waffnete Stirn und Brust mit dem Kreuzeszeichen und sprach: Mein Herr Jesus Christus in deine Hände empfehle ich meinen Geist! Darauf hielt er ohne Betrübnis und Erschütterung seinen Hals hin und empfing die Krone. Als aber der Scherge den Hieb führte und Paulus' Haupt abtrennte, da entfaltete der Selige gerade während des Schlages das Schleiertuch, sammelte das eigene Blut darin, band es zu und überreichte es jener Frau. Als der Soldat von der Hinrichtung heimkehrte, sprach Lemobia zu ihm: Wo liessest du meinen Lehrer Paulus? Der Soldat antwortete: Er liegt mit einem Gefährten dort ausserhalb der Stadt im Thale der Faustkämpfer und sein Angesicht ist mit deinem Schleier verhüllt. Sie aber erwiderte ihm und sprach: Siehe, eben zogen Petrus und Paulus ein, angethan mit prächtigen Gewändern, und hatten blitzende, lichtstrahlende Kronen auf ihren Häuptern. Und sie holte den blutbefleckten Schleier vor und zeigte ihnen denselben, ein Wunderwerk, weswegen viele an den Herrn glaubten und Christen wurden." Holbein schildert im Hintergrund links und rechts neben der Basilika den Einzug des verklärten Apostelpaares, der von der Tiberbrücke aus von drei Personen beobachtet wird, und die Uebergabe des blutgefüllten Schleiers an Plantilla durch den verklärten Paulus. Wer wollte nicht in diesen stimmungsvollen

Dichtungen, eigenartigen Schöpfungen des christlichen Geistes, die Tiefe des Gefühles und hohe Wertschätzung der Apostelfürsten anerkennen und ehren! Bei der Enthauptung der hl. Dorothea wählte Holbein den Moment, da das Schwert gezückt wird, und ersparte dem Beschauer den blutigen Anblick des entseelten Körpers. Gewiss hätte der Künstler auch bei St. Paul's Hinrichtung nicht die grausige Vollendung geschildert, wie der Henker das blutiggefärbte Schwert in die Scheide steckt und der kopflose Rumpf am Boden liegt, wenn nicht das Wunder des springenden Hauptes darzustellen gewesen wäre. Noch sieht man in der Abtei Tre Fontane bei Rom in einem Kirchlein die drei in Marmor gefassten Quellen, welche entstanden sein sollen, als Paulus' Haupt dreimal, den Jesusnamen rufend, vom Boden aufsprang. Holbein zeigt uns das abgetrennte Haupt aufrecht über der mittleren Quelle. An den drei Marmorplatten, welche die Quellenöffnung enthalten, lehnt, als wären die Buchstaben selbst aus festem Material gebildet, der abgekürzte Namenszug des Erlösers. Die Hände des am Boden ausgestreckten Rumpfes kennzeichnen, kreuzweise übereinandergelegt, die Ergebung des Martyrs. Wer wollte es Holbein dem Aelteren verargen, dass er die Schnittfläche des Halses wie den Durchschnitt eines Baumes bildete, woraus, wie aus Röhren, die Blutstrahlen weithin spritzen! War doch Gentile Bellini, der Venezianer, in derselben Verlegenheit als er für den türkischen Sultan eine Enthauptung Johannes des Täufers malte. Bei der Ablieferung des Bildes bemerkte der an solch' blutigen Anblick gewöhnte Grosstürke sofort, dass Bellini niemals ein abgetrenntes Haupt gesehen, an dem sich der Halsumfang infolge des Blutausflusses bedeutend erweitert. Alsogleich liess der Unmensch auf dem Throne einen Sklaven enthaupten, damit der Künstler die nötigen Beobachtungen machen könne! Hinter dem gefühllosen Schergen steht mit süsssaurer Miene der Stadtpräfekt von Rom, ein Bürgermeister mit dickem Kopfe und wohlgerundetem Bauche, in langer Amtstracht, die schwere Kette mit dem grossen Medaillon um den

Abb. 49. Mann mit Federhut. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Hals; beide Hände umfassen zur Stütze des Bauches den vorne gebundenen Gürtel. Es ist ein Mann, der den Dingen, die er nicht ändern kann, seinen Lauf lässt. Auch der seitwärts schielende Junker mit dem schleifengeschmückten Barett und den drei wallenden Straussenfedern darauf, der seinen modischen Mantel auf der Brust zusammenhält, (Abb. 49) scheint sich in gefährliche Streitfragen über Recht und Unrecht nicht allzutief einzulassen, zufrieden, wenn er selbst in keinen Fallstrick fällt und seine jungen Jahre geniessen kann. Man weiss nicht, warum er sich mit dem langen Spiess ausgerüstet hat, es müsste nur sein, dass er zufällig von der Jagd her des Weges kam. Der Mann mit der anliegenden Kappe neben ihm, der sich zu ihm neigt, ihm vertraulich die Hand auf den Arm legt und etwas Wichtiges zuflüstert, teilt ihm wohl Grund und nähere Umstände des eben vollstreckten Todesurteils mit oder mahnt ihn, die grause Unglücksstätte zu verlassen. Der scheele Blick und verzogene Mund des Junkers verraten Entsetzen vor den warmen Blutstrahlen zu seinen Füssen.

Die Scenen der gehaltreichen Mitteltafel mit dem apostolischen Leben und Ende St. Paul's finden ihren entsprechenden Abschluss auf dem rechten Seitenflügel, dessen Schilderungen von St. Paul's Begräbnis ganz der Legende[51] entnommen sind. (Abb. 50.) „Pauli Haupt aber", so wird dort erzählt, „wurde in ein Thal geworfen und war wegen der Menge der dorthin geworfenen Getöteten nicht aufzufinden. Man liest aber in demselben Briefe des Dionysius, als einmal der Graben gereinigt und des Paulus' Haupt mit allerlei Abfällen herausgeworfen wurde, da habe es ein Hirte an seinem Stabe aufgehoben und neben der Schafhürde befestigt. Es sahen aber er und sein Herr drei Nächte hindurch ohne Unterbrechung über dem genannten Haupte ein unaussprechliches Licht erstrahlen. Als man dies dem Bischofe und den Gläubigen meldete, hiess es: Wahrhaftig, das ist Paulus' Haupt. Daher zog der Bischof und die ganze Menge der Gläubigen hinaus, man nahm jenes Haupt mit sich, legte es auf einem goldenen Tische nieder und wollte es mit dem Körper vereinigen. Da gab ihnen der Patriarch folgenden Bescheid: Wie wir wissen, wurden viele Gläubige getötet und ihre Häupter zerstreut, daher trage ich Bedenken, jenes Haupt mit Paulus' Körper zu vereinigen; lasst uns hingegen das Haupt zu Füssen des Körpers legen und den allmächtigen Herrn bitten, wenn es das zugehörige Haupt ist, möge der Körper sich wenden und mit dem Haupte vereinen. Mit allgemeiner Zustimmung legte man das Haupt zu Füssen von Pauli Körper und siehe, unter dem Gebet und Staunen Aller, drehte sich der Körper und vereinigte sich am gehörigen Orte mit dem Haupte und so priesen alle Gott und erkannten, dass dies wirklich Paulus' Haupt war. Soweit Dionysius." Holbein hielt sich getreulich an den Wortlaut der Legende. Die Mitteltafel, welche mit dem rechten Seitenflügel denselben Horizont gemein hat, zeigt noch am Ufer des fernen Gestades, an welchem St. Paul's sturmbewegtes Schifflein landen soll, ein halbes Lamm von der Herde der Landleute, die so glücklich waren, das Haupt des Völkerapostels zu finden. Auf dem hochliegenden Hintergrund der rechten Seitentafel erscheint der Schäfer. von seinen grasenden Schafen gefolgt, und hält auf einer Stange das strahlenumgebene Haupt des Apostels. Mit ehrerbietigem Staunen deutet er empor und zeigt den Lichtkranz seinem Herrn, der einen langen, schweren Stab, im Verhältnis zu seiner Gestalt mehr ein Balken, geschultert hält. Der Bauer stemmt das schwere Holz auf den Boden, ohne es von der Schulter zu nehmen, und stützt sich mit beiden Armen darauf, um die wunderbare Erscheinung gemächlich beobachten zu können. Zur Seite bietet eben ein kampflustiger Widder einem hochaufgerichteten Ziegenbock die Stirne, während friedfertige Lämmer ruhig weiden. Aus dem hohen runden Thorbogen der Umfassungsmauer eines stattlichen Gebäudes kommt weiter unten eine regelrechte Prozession mit fliegenden, kreuzgeschmückten Kirchenfahnen, welche von dem päpstlichen Vortragkreuze mit den drei Querbalken überragt werden. Weder die Ministranten mit angezündeten Leuchtern, noch die Leviten in langen, troddelgeschmückten Dalmatiken, auf dem Haupt ein rundes Biret mit einem Knopf in der Mitte, dürfen fehlen. Ihnen folgt der Papst im grossen Rauchmantel (cappa magna) mit breiter, edelsteinbesetzter Borte und gewaltiger Schliesse und trägt auf einem Tuche das wiedergefundene Haupt des Apostels. Der Kopf des Papstes zeigt einige Aehnlichkeit mit dem Porträt Alexanders VI., wie

Abb. 50. St. Paulus' Begräbnis. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Abb. 51. Bärtiger Kardinal. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

es Pinturicchio im Appartamento Borgia des Vatikan auf seinem Fresko der Auferstehung Christi anbrachte (Abb. 6 und 3). Eine auffallende Erscheinung ist der bärtige Würdenträger hinter dem Papste (Abb. 51), der seitwärts über das Treppengeländer wegsieht, als wollte er den Apostel betrachten, der in einer Nebenscene durch das Fenster mittels eines Korbes von der Mauer herabgelassen wird. Man braucht nicht mit Rudolf Marggraff zu zweifeln, ob sich dies auf die Erzählung der Apostelgeschichte bezieht, wie Paulus, um den Nachstellungen der Juden zu entgehen, von der Stadtmauer zu Damaskus in einem Korbe herabgelassen wird. Obwohl die Darstellung hier aus ihrer chronologischen Verbindung herausfällt, ist sie malerisch motiviert als raumfüllendes Gegenstück zu St. Paulus im Kerker auf dem anderen Flügel. Ein feiner Kunstgriff des Meisters aber ist es, eine imponierende Persönlichkeit des Trauerzuges auf diesen Nebenvorgang blicken zu lassen. Es wird hiedurch ein idealer Zusammenhang mit der Haupthandlung geschaffen und auch der Blick des Beschauers auf die Fluchtepisode gelenkt. Dem Manne, der St. Paulus vom Fenster herablässt, hängt das Haar wirr und borstig zur Seite, vielleicht vom Schweisse durchnässt; denn er nimmt seine Aufgabe sehr ernst und streckt den Kopf vorsichtig über das Gesimse, um zu sehen, ob der Korb richtig heruntergehe. Das doppelte Seil ist zweimal um die eiserne Fensterstange geschlungen, um das Abwickeln zu verlangsamen. Der ehrwürdige, kahlköpfige Beobachter auf der Treppe der Prozession sticht durch seinen langen Bart und Schnurrbart von den glattrasierten Gesichtern seiner Umgebung ab. Mit Rücksicht auf die Form des breitrandigen Hutes, den er mit beiden Händen hält, dürfte es ein Kardinal sein, vielleicht kein Lateiner, sondern ein Grieche. Lebte doch auch der berühmte Kardinal Bessarion vom Unionskonzil zu Ferrara-Florenz (1439) bis zu seinem Tode (1472) in Rom und erhöhte durch den Ruf seiner griechischen Kenntnisse und gelehrten Verbindungen den Glanz des päpstlichen Hofes. Der Begleiter des bärtigen Würdenträgers, der eine brennende Kerze trägt und das Haupt mit einem runden Biret bedeckt hat, zeigt merkwürdig italienische Züge, könnte als Typus eines römischen Prälaten gelten. Der scharf beobachtende Holbein mochte in der berühmten

Reichsstadt wiederholt Gelegenheit haben, kirchliche Grössen von jenseits der Alpen kennen zu lernen.

Die Würdenträger und Mönche, die um die Bahre mit dem Rumpf und dem Haupte des heil. Paulus knieen, sind offenbar Porträts und dem wirklichen Leben um 1500 entnommen. Die Gesichter machen nicht alle den Eindruck, den ungnädige Kunsthistoriker, wie Alfred Woltmann, vor dreissig Jahren von der Geistlichkeit forderten. Da ist der Tiaraträger zu wohlbeleibt, der Kardinal zu schwächlich und blutleer und die Köpfe der Mönche entbehren des Auffallenden. Trotzdem sind alle Gestalten lebenswahr und geben dem Menschenkenner zu denken. Alle physiognomische Kunst in Ehren! Doch gilt es auch hier Uebertreibung und Ungerechtigkeit zu vermeiden. Wer sich daran gewöhnt, seine Mitmenschen in sympathische und unsympathische Erscheinungen zu scheiden und darnach zu beurteilen, handelt unmännlich, unchristlich, unedel. Der Charakter offenbart sich wohl im Aeusseren, aber es ist nicht jedermanns Sache, die entscheidenden Merkmale wahrzunehmen und selbst der erfahrenste Menschenkenner wird selten auf das blosse Aussehen hin ein bestimmtes Urteil wagen. Sittlicher Adel und wissenschaftliche Bildung vereinigen sich nicht immer mit einschmeichelnden Zügen, die einem oberflächlichen Kunstkritiker zusagen. Wer jedem Menschen mit jener vorurteilslosen Ruhe des Wohlwollens und der Bruderliebe gegenübersteht, die dem Christen ziemt, der mag versuchen, in den Gesichtszügen zu lesen. „Holbein der Vater hat es gemacht wie die Florentiner des 15. Jahrhunderts, wie Masaccio, Filippino Lippi, Ghirlandajo, als sie in den Kapellen Brancacci und Sassetti, im Chor von Santa Maria Novella die bekanntesten Persönlichkeiten der Stadt, die Söhne der edelsten Geschlechter verewigten, nur mit dem Unterschied, dass der deutsche Meister keinen Vasari fand, der die Namen der Abgebildeten auf die Nachwelt gebracht hätte.“[52] Der Papst mit dem breiten vollen Gesichte scheint nicht dieselbe Persönlichkeit zu sein, die oben in der Prozession St. Paulus' Haupt trägt. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindet sich eine Federzeichnung (Abb. 52), welche unter anderen Skizzen unverkennbar das Porträt des Papstes Innocenz VIII. (1484—1492), des

Abb. 52. Papst Innocenz VIII. und andere Skizzen des älteren Holbein. Federzeichnung in Frankfurt a. M.

Abb. 53. St. Paulus' Haupt auf der Bahre.
Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Vorgängers Alexanders VI., enthält. Die Züge des Papstes Innocenz VIII. wollte Holbein auch an der Bahre des heil. Paulus wiedergeben, wenn auch nicht geleugnet werden soll, dass die Studienköpfe des Frankfurter Blattes zunächst für einen Altarflügel mit der Darstellung aller Heiligen bestimmt waren, wovon sich die Skizze ebenfalls im Städel'schen Institut befindet. Die Frau mit der burgundischen Haube und dem reichen Schmucke, die durch eine Inschrift am Mieder als „HESTER" bezeichnet ist, begegnete uns bereits als Taufzeugin bei der Taufe des heil. Paulus, die mutmassliche Frau Holbein (Abb. 30). Man beachte, dass der an der Bahre knieende Papst genau dieselbe Mantelschliesse mit dem erhabenen Rosettenornament auf der Brust trägt wie Innocenz VIII. auf dem Frankfurter Skizzenblatte. Die Agraffe auf der Brust des Papstes in der Prozession zeigt einen kreuzförmigen Schmuck in erhaben gefassten Edelsteinen. Mit besonderer Vorliebe ist der faltige Chormantel des Bischofes mit seinem reichen gothischen Damastmuster ausgeführt. Der Krummstab, den der Bischof in der Linken hält, endet in prachtvoller, krabbenbesetzter Windung in ein gothisch stilisiertes Weinblatt und zwei volle Trauben. Da der ältere Holbein auch für kunstgewerbliche Arbeiten Zeichnungen lieferte, gewinnen derartige meisterhaft gemalte Gegenstände auf dem Triptychon der Paulusbasilika erhöhtes Interesse. Herrlich modelliert ist auch der zierliche gothische Leuchter, welcher vor der Bahre neben dem Bischof am Boden steht; man möchte ihn ob seines breiten Fusses, seines schlanken, fein angesetzten und gegliederten Schaftes und seiner kräftigen, weiten Lichtschale mit manchem plumpen, geistlosen Erzeugnis moderner Kirchengothik vertauschen. In starker Verkürzung liegt der Körper des Apostels auf dem als Bahre dienenden Altartisch, das verhüllende Tuch lässt die sorgfältig gebildete Brust und die gekreuzten Arme bloss, das getrennte Haupt steht aufrecht zu Füssen, „im Ausdruck gross und edel wie stets".[53] Die Augenlider sind nicht ganz geschlossen, der Mund öffnet sich wie lebend zu einem freundlichen Lächeln. Das Ohr ist vermutlich wegen des Fusses, an dem der Kopf lehnt, zu schief geraten und sitzt nicht ganz richtig. Doch man darf an den redlichen Vater Holbein keine zu grossen Anforderungen stellen, machen ihm doch Hände und Füsse noch Schwierigkeiten. Er war zu einer eigenen Studie von Zehen und Vorderfuss genötigt. Wenn diese gelungen ist, mag man ihm eine Kleinigkeit in der ungewohnten Zusammenstellung von Fuss und Kopf nachsehen.

Das Ganze überblickend sagt Woltmann:[54] „Holbein der Vater zeigt hier ein ausserordentliches Geschick in der Vereinigung einer so grossen Reihe von Einzelscenen auf einem und demselben Gemälde. Wenn wir aber an die Art denken, wie einer der grössten flandrischen Maler, Hans Memling, verfuhr, der auf seinen „Sieben Freuden Marias", diesem Schatze der Münchener Pinakothek, den ganzen Verlauf des Zuges der heiligen drei Könige nebst zahlreichen anderen Ereignissen aus der Geschichte Marias in eine von hohem Augenpunkt übersehene Landschaft versetzte, so finden wir doch Holbeins Bild von diesem heiteren, bunten, episodenreichen Epos in der Anordnung wesentlich verschieden. Der oberdeutsche Meister lässt bei seiner Komposition weit entschiedener den Gedanken walten, er giebt

nicht ein blosses Nacheinander und Nebeneinander vom Landschaftlichen verbunden und getrennt. Eine gewisse architektonische Einteilung kann er nicht entbehren; ein mittleres und zwei Seitenbilder nimmt er deshalb an, und noch eine vierte Abteilung, das obere Bogenfeld, sondert er durch gothisches Geäst und Blattwerk ab. In richtiger Ueberlegung ist dieses nicht gleichfalls mit einem Moment aus dem Leben des Heiligen, das erzählt wird, gefüllt, hier ist vielmehr dem eine Stelle eingeräumt, den der Apostel durch sein ganzes Leben und Wirken vertritt und verkündet, dem leidenden Heiland . . . Auch bei den unteren Vorstellungen richten sich die Kompositionen nicht bloss nach dem Lauf der Erzählung. Das Bild der Paulusbasilika selbst musste die Mitte einnehmen, das lag schon in der Aufgabe. In die Kirche ist nun das hineinverlegt, was hineinpasst, die Predigt des Apostels. Sie bildet zugleich den Kern seines ganzen Wirkens und ist deshalb auch geeignet, das geistige Centrum zu sein. In den Vordergrund aber ist nicht dieses, sind vielmehr solche Begebenheiten gesetzt, in denen eine ausgesprochene Handlung zur Erscheinung kommt: des Heiligen Tod, durch welchen er seine Lehre besiegelt, und sein Abschied von Petrus, wodurch die zwei grössten Apostel nebeneinander und Paulus in seinem Verhältnis zum Ganzen erscheint. Die christliche Gemeinde in ihrer ersten und letzten Beziehung zu ihm, wie sie ihn durch die Taufe in sich aufnimmt und wie sie ihn bestattet, nimmt in den Seitenfeldern die Hauptstellung ein. Nach dem Allen tritt das Epische im Paulusbilde, trotz des erzählenden Grundmotivs, welches der Aufgabe innewohnt, nicht so sehr wie in dem Memlingschen Gemälde hervor. Der Künstler hat seinen Stoff dramatisch umzugestalten gewusst. Vor allem giebt er echt dramatische, individuell aufgefasste Charaktere, die mitten aus dem Leben gegriffen wurden. Sind auch die heiligen Hauptpersonen selbst in den Gesichtszügen wie im Kostüm ideal gehalten und besonders die beiden Apostel von einem grossartigen Typus, so hat er doch in den Nebenfiguren, in Charakter und Tracht, die Priester und Bürger, Ritter, Ratsherren und Knechte seiner eigenen Umgebung porträtiert."

Wenden wir uns der oberen Bühne zu, welche uns Holbein auf dem Mittelbilde über dem Kreuzgewölbe der Paulusbasilika eröffnet (Abb. 22). Es ist eine Halle, nach der Form der Quader- oder Ziegelsteine regelrecht abliniert, von deren Tiefe wir uns nicht überzeugen können, obwohl die parallelen Linien der Seitenwände sich abschrägen und sich in einem sehr niedrig liegenden Augenpunkt etwa unter dem rechten Knie des Heilands treffen. Die Scene der Dornenkrönung des Herrn erhebt sich weit über das Durchschnittskönnen der Zeit. In erhabener Ruhe sitzt der Heiland unter seinen Peinigern, kein Zug seines unendlich heiteren Antlitzes verrät den Schmerz, keine Wunde entstellt den teilweise entblössten Oberkörper. Der stilistische Idealismus des zur Neige gehenden Mittelalters, welchem die feierliche Haltung des Heilands verdankt wird, vereinigt sich hier unmittelbar mit der jungen realistischen Kunstweise, welche ihre Typen dem Alltagsleben absieht. Pilatus mit dem Ratsherrn und der eifrig erklärende, vornehme Jude mit seinem dicken Nachbar sind Meisterstücke der Porträtkunst. Hingegen entstammen die beiden karikierten Schergen im Rücken des Heilands in Maske und Bewegung den mittelalterlichen Passionsdarstellungen. Mir drängt sich die Vermutung auf, dass Holbein ursprünglich nur den sitzenden Heiland mit dem charakteristischen Soldaten, welcher das eine Knie beugt und das Rohrscepter hinreicht, in das Mittelfeld malen wollte und malte, eine Gruppe, die in ihrer Einfachheit in dem leeren Raume grossartig wirken musste. Die vier Zuschauer standen in symmetrischem Abstande weit seitwärts und konnten durch ihre Anwesenheit und Entfernung den Eindruck der einsamen Grösse der Hauptgruppe nur erhöhen. Unter dieser Voraussetzung würde sich auch die majestätische Ruhe und Schmerzlosigkeit des sitzenden Heilands vorzüglich erklären, während sie in der jetzigen Komposition, wo eben die Dornenkrone grausam in das Haupt gedrückt wird, zum mindesten auffallend, wenn nicht sinnwidrig erscheint. Unsere Achtung vor Holbein des Aelteren Kunst am Ende seiner ersten, rein deutschen, renaissancefreien Periode müsste bedeutend steigen, wenn es feststände, dass er aus eigenem, künstlerischem Empfinden die Grösse des Einfachen und Einsamen gegenüber dem altertümlichen Figurengewimmel erfasst und verwertet hätte! Sehr wahrscheinlich wird dies, wenn man die beiden komischen Gesellen hinter dem Heiland betrachtet, die der Meisterhand Holbeins völlig unwürdig sind. Vielleicht fanden die Frauen von St.

Katharina oder einflussreiche, sonst aber unberufene Kunstrichter die Scene zu leer und forderten die jetzigen Füllfiguren. Vater Holbein mochte, über solche Verständnislosigkeit ärgerlich, die Einfügung der beiden Schergen einer geringeren Hand überlassen haben, um sich durch die Verschlimmbesserung des Gemäldes an den einsichtslosen Nörglern zu rächen. Während Holbein der Aeltere in allen eigenhändigen Arbeiten die Handlung und Haltung seiner Personen, auch der nebensächlichen, nach genauer Naturbeobachtung zu bilden pflegt, man denke an die Führung des Blinden über die Brücke oder an den Mann, welcher den hl. Paulus im Korbe vom Fenster herablässt, finden sich bei den zwei in Rede stehenden Schergen der Dornenkrönung unverstandene und unmögliche Bewegungen. Ganz abgesehen davon, dass ihre burleske Art zur Würde und Ruhe der Hauptperson und der Vornehmheit des knieenden Soldaten durchaus nicht stimmt, muss der Gehilfe ziemlich gedankenlos nach einer Vorlage gemalt haben. So geistreich die Erfindung, so lebendig der Gedanke ist, ebenso mangelhaft und schwer verständlich kommt das Ganze zum Vortrag. Was ist eigentlich das Beginnen der beiden Schergen? Sie wollen offenbar mittels zweier quer übereinander gelegter Prügel dem Heiland die Dornenkrone tief und allseitig ins Haupt drücken. Das eine Holz, welches der linke Scherge unter der Schulter mit dem Arm hält und durch die ganze Wucht des vorgebeugten Oberkörpers niederdrückt, ist noch ungebrochen, da sein Spiessgeselle auf der anderen Seite mit dem linken Arm nicht die gleiche Kraft entwickeln konnte wie mit dem rechten. Er hat auch, praktisch genommen, das Ende des Stockes falsch gefasst; man dürfte nicht die umklammernden Finger, sondern müsste vielmehr die Rückfläche der Hand sehen. Es wäre dann eine perspektive Verkürzung des Armes in die Tiefe notwendig geworden, eine zeichnerische Schwierigkeit, welche der Hilfsarbeiter im Bewusstsein seines Unvermögens zu vermeiden suchte, indem er die Gestalt möglichst in der Breite und Fläche entwickelte. Der zweite Knüttel sollte vornüber gehen und das Dornengeflecht in Stirne und Hinterkopf drücken. Durch die Gewalt des Druckes und die harte Widerlage des Querholzes an der Kreuzungsstelle brach aber wider Erwarten der Stecken entzwei. Entzückt über diese Kraftprobe, macht der rechte Scherge einen Freudensprung und hält das abgebrochene Ende triumphierend in der Hand. Es muss unbedingt die vordere Stockhälfte sein, die der Springende in der Linken weit hinaushält; gut ist es, dass sie abbrach, da uns sonst der Arm des Schergen das Antlitz des Heilands verdeckt hätte. Die andere, rückseitige Knüttelhälfte hat der Peiniger mit der spitzen Zinkennase und dem kleinrandigen runden Bauernhute ungeschickt gefasst; überhaupt ist die ganze Bewegung des erhobenen linken Armes sehr unwahrscheinlich und unverstanden. Man könnte höchstens denken, das Holzstück sei derart abgebrochen, dass sein Bruchende nach rückwärts fuhr. Immerhin bleibt dann der erhobene Arm eine Unwahrscheinlichkeit. Besser vermutet man irgend ein Missverständnis, einen Zeichnungsfehler des handwerklichen Malers. Naturgemäss pflegt in einem solchen Falle das Bruchende emporzustehen und das Griffende infolge des Herabdrückens nicht in der Höhe, sondern gesenkt zu sein. Maske und Stellung der beiden Schergen erinnert an Marionette und Gliederpuppe. Eine kindliche, glühende Phantasie wird von dem zähnefletschenden, hohlwangigen Schergen mit den stechenden Augen, der Raubvogelnase und den Reiherfedern auf dem durchlöcherten Hute, ein Bild der Wildheit und Gemeinheit, sehr befriedigt sein; denn einem Peiniger gönnt man sein hässliches Aeussere, weil eine abstossende Erscheinung gleichsam als Strafe der inneren Verworfenheit empfunden wird.

In überirdischer Verklärung und Hoheit sitzt der dornengekrönte, jugendlich heitere Erlöser unter den Soldaten. Um den Körper ist ein Purpurmantel geworfen, der in grossen einfachen Falten über die Kniee herabfällt und einen Teil des Oberkörpers bloss lässt. Die Hände ruhen kreuzweise zusammengebunden im Schosse. Unter dem langen Haar und dem Mantelsaum quellen Blutstropfen hervor, sonst ist sowohl die unbekleidete Körperfläche unverwundet als der Gesichtsausdruck völlig schmerzlos (Abb. 54). Wie kam nun Holbein der Aeltere zu diesem heiter verklärten Bilde des Mannes der Schmerzen? Lag hierin eine besondere Absicht des Künstlers? Niemand wird leugnen, dass diese Passionsdarstellung als Andachtsbild vorzüglich wirkt. Das christliche Gemüt liebt es, wenn die Kunst bei Bildern des leidenden Heilands trotz aller Schmach und Pein die Erhabenheit und Allmacht der Gottheit nicht vergisst. Doch ist gerade diese

Schöpfung des Christusbildes am wenigsten Eigentum des Künstlers. Wir wissen, dass sich der ältere Holbein mit seinem porträthaften Realismus an die heiligen Personen noch nicht heranwagt, sondern sich damit begnügt, den herkömmlichen Typus zu beleben und zu veredeln. Diese Gewohnheit des Meisters giebt den Schlüssel zum kunsthistorischen Verständnis seiner Christusbildung. Nicht der einzelne Künstler, sondern nur die grosse traditionelle christliche Kunst wagt sich an das Bild des Gottmenschen. Sie will, um der göttlichen Würde nicht zu nahe zu treten, nicht mehr geben als ein menschliches Angesicht ohne Fehl und Tadel, voll von vorne gesehen, in heiterer, verklärter Ruhe, ein Zeichen der Ewigkeit und Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens; die

Abb. 54. Ecce homo. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Augen des Allsehenden sind weit geöffnet. Gewiss hat an der Bildung dieses idealen Christustypus, den man gewöhnlich kurzweg den byzantinischen nennt, das Unvermögen der niedergehenden Kunst des dritten und vierten Jahrhunderts nach Christus ihr gut Teil. Man weiss, es spielt ein heiteres Lächeln um die Mundwinkel der archaischen Menschenbildungen bei den Griechen und viele Schöpfungen unfreier, primitiver Kunst zeigen diesen Ausdruck. Indes liegt in dem altehrwürdigen Christusideal doch eine tiefere Bedeutung. Die altchristliche Kunst übernahm nämlich von der ausgehenden griechisch-römischen Kunst den Sinn für die monumentale Wirkung grosser Mosaikbildwerke mit ihren leuchtenden, unverwüstlichen Farben, namentlich in grossen Innenräumen. Die Malerei und vor allem die heilige Bildniskunst trat sonach in den Dienst der kirchlichen Architektur, sie erhielt eine monumentale, dekorative Richtung und behielt dieselbe lange bei. Auch im Mittelalter ist die Architektur weitaus die führende Kunst, und wenn sich Malerei und Bildhauerei in der christlichen Kulturwelt nicht schneller entwickeln, so liegt dies in dem festgehaltenen, auch heute wieder gern gehörten Wahlspruch: „Ich dien'". Man darf solche Kunstgebilde nicht losgelöst von ihrer Umgebung, von ihrem Bauwerk betrachten und beurteilen, sie wirken monumental, und gerade in der stilistischen Genügsamkeit der Einzelarbeit zum besten eines grossen Ganzen liegt ein gewaltiger Reiz. Die frei vollendete Kunst ordnet sich nicht gerne unter und überreizt leicht in ihrer Fülle. Vom Geschmacklosen trennt sie oft nur eine Linie. Der sogenannte byzantinische Christustypus ist ein monumentales Bild der Gottheit in Menschengestalt. Die Ewigkeit und Allgegenwart des göttlichen Wesens kommt trefflich zum Ausdruck, die Darstellung dieser Eigenschaften ist beabsichtigt; trotz aller Gebundenheit des technischen Könnens offenbart sich ein freier, grosser, vom Christentum geschaffener Gedanke. Der Heide verschloss seine dem Kult dienenden Götterstatuen in eine enge Tempelzelle, die Christen lassen das vollblickende Antlitz des allgegenwärtigen Gottes, der zum Heil der Welt Mensch ward, in farbensattem Mosaik herableuchten von der Absiswölbung ihrer geräumigen Versammlungshallen, ihrer vom grossen Marktplatz entlehnten, aber selbstständig, eigenartig und zweckmässig umgebildeten Basiliken. Auch Vater Holbein wollte in seinem „Ecce homo" lieber mit der alten, beschränkten Kunstweise das Göttliche hervorkehren, als durch menschlichen Gefühlsausdruck die unendliche Wesenshoheit verdecken. Wer wollte seiner Kunst um 1500 diese Rücksicht auf das Althergebrachte verargen? Mögen spätere Grösseres geleistet haben, indem sie aus der vollkommenen Menschlichkeit die übermenschliche Grösse durchschimmern liessen, Holbein der Aeltere that das Seine. In dem Spitzbogenfelde über der Paulusbasilika wünschen wir keinen anderen Christus. Das Zarte und Zaghafte, womit diese Kunst an das Heilige herantritt, ergreift uns trotz aller Enthaltsamkeit des Zeichners. Wer vermisst hier die breiten Schultern, die entschiedene Durchführung der Körperdrehung im Gegensatz zu dem geradeaus gewendeten Haupte, wer möchte an dem oberen Lidstrich dieser vollblickenden grossen Augen deuteln? Nicht schmerzlos litt Christus, aber an die Schmerzen mahnen genügsam die Blutstropfen und das schreckliche Dornengeflecht. Dem Christen zu Lehr' und Trost zeigte der Maler in dem Schmerzensmanne die Erhabenheit des ewigen, allsehenden Gottes. Welcher Gegensatz, Gottmensch und Unmensch nebeneinander! Wohl thront der Heiland, aber gebunden und dornengekrönt; wohl beugt der Soldat vor ihm das Knie, aber nur zum Hohn, um ihm ein Rohr als Spottscepter zu überreichen, das die gefesselten Hände nicht einmal fassen können. Der eckige, wetterharte Kopf des Soldaten mit dem krausen kurzen Haar, mit der Stumpfnase, dem blitzenden Auge, dem Munde, der es vor Wildheit kaum zum Hohnlachen bringt, ist eine vollwertige Schöpfung des Porträtzeichners Holbein (Abb. 55), trotz aller Gemeinheit weit entfernt von der burlesken Erscheinung seiner Genossen. Vor letzteren braucht man sich nicht zu fürchten, da man ihnen in der Wirklichkeit nicht begegnet; der knieende Kriegsknecht mit dem Rohr hingegen ist leibhaftig der rohen, wenn auch reich und bunt gekleideten Soldateska um 1500 entnommen. Die weissblauen Farben verraten uns sogar, aus welchem Kriegsvolk er stammt. Vater Holbein erlaubt sich hier, wie öfter, eine boshafte, politische Anspielung. Das Mittelalter war grossenteils keine so friedliche und gemütliche Zeit, wie manche Lobredner der christlichen Vergangenheit es hinstellen, ein Mangel, der nicht dem Christen-

tum, sondern der niedrigeren Kulturstufe zur Last fällt. Auch um 1500 waren kleine Kriegs- und Raubzüge, deren die Weltgeschichte kaum gedenkt, deren Schrecken aber für die betroffene Bevölkerung alle unsere Vorstellung übersteigen, an der Tagesordnung. „Jene Fehden werden ohne jede Achtung vor dem Privateigentum voll Grausamkeit und Gewaltthätigkeit geführt; aber auch an das Schlimmste gewöhnt man sich, und da sie gar nicht mehr aufhören, beginnt man es nicht so ernst damit zu nehmen. Als Augsburg im Jahre 1492 durch Herzog Ludwig von Baiern-Landshut belagert wird, da berichten die Chroniken, dass, wiewohl es sonst beiderseits ganz feindselig und viehisch zugegangen sei, die Bürger doch

Abb. 55. Scherge aus der Dornenkrönung. Paulusbasilika. Holbein.

nicht von ihrer Frömmigkeit, Treue und Aufrichtigkeit, oder, wenn man's recht nennen möchte, ihrer deutschen Einfalt gelassen, sondern dem Feind, so oft er's begehrte, Malvasier, Lebzelten und Konfekt ins Lager hinausgeschickt hätten. Dieser Herzog Ludwig war der Todfeind der Stadt. Er stand ihr gegenüber wie gleichzeitig der brandenburgische Markgraf Albrecht Achilles den Nürnbergern, Graf Ulrich von Württemberg den Bürgern von Ulm und Esslingen gegenüberstand. Denn damals, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, unter Kaiser Friedrich's III. trostlosem Regiment, gingen die gleichen Bewegungen und Kämpfe durch ganz Deutschland hin. Das war nirgends ein bloss persönlicher Streit. Fürsten und Adel traten dem freien Bürgertum überhaupt entgegen, dessen Wohlstand, Bildung und Thätigkeit ihnen ein Dorn im Auge war und welches Gut und Blut an die Erkämpfung seiner Unabhängigkeit setzen musste. Bis zur völligen Erschöpfung aller Kräfte hüben und drüben, bis 'beide Teile nach vielfältigem Jammer und Trübsal dieses Wesens müd worden', währte stets der Krieg, um durch einen gänzlichen und ewigen Frieden, der aber niemals lange dauerte, „beschlossen zu werden."[55] Holbein der Aeltere, als guter Augsburger, erlaubte sich wiederholt in Passionsdarstellungen die Peiniger des Herrn in die Farben des feindlichen Nachbars der freien Reichsstadt zu kleiden. Durch die weissen und blauen Rauten, welche der knieende Kriegsknecht auf einem weniger edlen Körperteil trägt, sollte das unfriedliche Bayern einen Denkzettel erhalten. Nach Ansicht des Künstlers gleichen die Bedrängnisse seiner handelseifrigen Vaterstadt dem unschuldigen Leiden des Heilands und Bayerns Söldner einer Rotte von Schergen. Von besonderer Vollendung sind die Gruppen zu beiden Seiten der Dornenkrönung, je durch eine gothische Fiale vom Hauptvorgang getrennt. Zur Linken bespricht sich Pilatus lebhaft mit einem hochbetagten Parteihaupte der Juden (Abb. 56). Offenbar ist das Schicksal des Heilandes Gegenstand des Gespräches. Der römische Landpfleger steht da, im hermelinbesetzten Mantel, ein Scepter in der linken Hand, den hohen kegelförmigen Fürstenhut mit aufgeschlagener vorderer und hinterer Krempe auf dem Haupte. Die gesenkte Rechte, die aus dem breiten herabhängenden Aermel des Staatskleides herauskommt, zeigt unwillkürlich, wie verstohlen, auf den dornengekrönten Christus. Auch die

Körperhaltung des massgebenden römischen Richters wendet sich halb dem Heiland zu. Nur der Kopf ist in heftiger Bewegung herumgeworfen, der feste Blick des grossen Auges heftet sich auf die unbeweglichen, eingefallenen, runzligen Züge des alten Ratsherrn, dem Munde ist soeben ein bedeutsames Wort entflohen, aber vor gespannter Erwartung des Eindrucks, vor innerer Erregung vergassen die Lippen sich zu schliessen. Etwas wunderbar Sprechendes liegt in diesem Pilatuskopfe! Der vorstehende Spitzbart, die kräftige Adlernase, die Falten und Furchen der Wange, das leuchtende Auge, der offene Mund mit der zurückliegenden Unterlippe, alles verrät eine machtgewohnte Herrschernatur, grausamer Rücksichtslosigkeit nicht unfähig, aber noch mehr zu spöttischem Uebermut gegen die unterworfenen, unzufriedenen, gehässigen Juden geneigt. In diesem Augenblick liegt etwas wie Bangigkeit und Aerger in dem ängstlich fragenden Gesichte. Bereits liess der Landpfleger den Nazarener geisseln, um die aufgebrachten Juden zu besänftigen; ein Bild des Jammers, dornengekrönt, vom Kriegsknechte verspottet, sitzt der Heiland in der Halle. Pilatus deutet auf diesen Saturnalienkönig hin, mit dem die Soldaten, einer alten rohen römischen Unsitte gemäss, ihr freches Spiel treiben, und frägt den Vertreter des Judenvolkes, ob man diesen König zu fürchten habe, ob er nicht genügend gestraft sei, wenn er überhaupt Schuldbares beging. Pilatus ist im Begriffe, den „König der Juden", an dem er keine Schuld fand und den er doch der schrecklichen Geisselung unterwarf, trotz des religiös-fanatischen Todesurteils, das der von ihm verachtete hohe Rat gesprochen hatte, freizugeben. Da wendet sich der Sprecher des Synedriums, nach Intriguantenart vom Rücken gesehen und des Willens wegzugehen, ein letztesmal zu ihm und flüstert ihm wohlberechnend zu: Wenn du diesen Menschen freigiebst, bist du kein Freund des Kaisers mehr. Der zahnlose Mund des alten Ratsherrn hat sich fest geschlossen, er wird sich zu keinem Wort mehr öffnen. Das lauernde, unerbittliche Gesicht des Alten haftet noch eine Weile unverwandt an den Zügen des

Abb. 56. Pilatus und ein Ratsherr. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

Landpflegers. Diesem sinkt die Rechte mutlos und kraftlos herab. Entsetzen und geheime Furcht malt sich in seinen Zügen; bei dem innerlich feigen Machthaber siegt die Politik über das Recht. Seine Stellung, seine Hoffnungen und Pläne als Staatsmann gehen ihm über den ererbten Hass, die gewohnte Verachtung der Juden über alle Rücksicht auf die Gattin, die von bangen Befürchtungen

Abb. 57. Zwei verhandelnde Juden. Paulusbasilika. Holbein der Aeltere.

und Ahnungen gequält ist, über die gewonnene bessere Ueberzeugung von Schuld und Strafe. Dieser Pilatus mit seinem Gegenüber ist eine Schöpfung, würdig des älteren Holbein, des scharfsichtigen Charakterzeichners. Nicht minder ausdrucksvoll und lebenswahr, wiewohl schwerer zu deuten, ist das Zuschauerpaar auf der rechten Seite (Abb. 57). Ein Mann mit kahler Stirn und wohlgenährtem, rundem Vollmondsgesicht deutet mit erhobener Rechten auf den dornengekrönten Heiland in der Mitte und greift mit der Linken in den gefüllten Geldsack, welcher an einem den Dickbauch kaum umfassenden Ledergurt hängt. Der Mann sieht aus wie ein gutmütiger Augsburger Bierwirt; man weiss nicht, will er aus dem Beutel Geld entnehmen oder solches hineinstecken. Seine Miene ist heiter und ruhig, nur die Augen ruhen fragend auf dem in seine Kapuze gehüllten Pharisäer an seiner Seite, der nach Art mittelalterlicher Gelehrter beide Hände, besonders Zeigefinger und Daumen, braucht, um die Reihe seiner Gründe und Gedanken vollzählig an den Mann zu bringen. Besonders vertrauenerweckend sind die Züge des Sprechers mit der gebogenen Nase und dem bitteren Ausdruck um den Mund keineswegs. Reimt man die auf den Heiland deutende Handbewegung und die fragenden Blicke des Dicken zusammen mit den ausführlichen Erörterungen des Gelehrten, so kann sich das Gespräch lediglich um das Schicksal des Nazareners drehen. Noch ist dessen Urteil nicht gesprochen und der feindselige Pharisäer scheint die Gründe aufzuzählen, welche seiner Freisprechung im Wege stehen. Die äussere Ruhe, welche auf dem glatten, fetten Gesicht des Beutelträgers ausgebreitet ist, mag sich aus der Unentschiedenheit der Lage erklären. Wie leicht konnte bei dem Schmerzensmanne ein Strahl gött-

licher Herrlichkeit hervorbrechen, ein Wink seiner Allmacht konnte ihn aus den Händen seiner Verfolger befreien, eine innere Regung der Gnade konnte ihm die Herzen des ungläubigen Volkes zuwenden. Vielleicht wussten die Augsburger von 1500, denen die herkömmlichen Gestalten des geistlichen Schauspiels geläufig waren, sehr gut, wer mit dem dicken Geldeinnehmer gemeint ist. Man darf es Holbein dem Aelteren sehr wohl zutrauen, dass er in so realistischer, psychologisch tiefgedachter Weise den Verräter Judas bildete. Hier fehlt jede Spur von Karikatur, von äusserer Hässlichkeit, womit die naive Kunst vergangener Zeiten den treulosen Geizhalz unter den Aposteln verkörperte. Die Richtigkeit dieser Deutung vorausgesetzt, wäre die Handbewegung an der Geldbörse dahin zu erklären, dass Judas sich zögernd anschickt, das Blutgeld zurückzugeben. Man beachte besonders die feingebildeten Hände dieses Zuschauerpaares, um an der hl. Elisabeth des Sebastiansaltares nicht irre zu werden. Eifrige Naturstudien führten den Künstler rasch zu hoher Vollendung. Ein Vergleich dieser dem Leben abgesehenen Augenbildung mit den grossen schematischen Augen im Idealantlitz des dornengekrönten Heilands zeigt uns den Abstand der Künstlerphantasie von der lebendigen Natur. Immerhin aber ist diese dreiteilige Scene der „Dornenkrönung" eine höchst charakteristische Kunstleistung für die Wende des Mittelalters zur Neuzeit.

Was dem Leser weder Wort noch Bild vergegenwärtigen können, ist die helle, heitere Farbenstimmung. Auf der „Paulusbasilika" Holbein des Aelteren ruht der unbeschreibliche Farbenzauber einer jugendfrischen, grossen Kunst. Alles atmet Freude, Licht und Leben. Wie fein sind alle Farbenwerte abgewogen und ausgeglichen! Der bläuliche, weissgehöhte Mantel des lehrenden, abschiednehmenden und enthaupteten Paulus lässt die Hauptperson mit den höchsten Lichtern hervortreten. Der rote Ueberwurf des dornengekrönten Heilands, der rote Ornat des taufenden Ananias, die rote Dalmatica des Diakons neben dem knieenden Bischofe an der Bahre wirken zusammen mit dem Rot des Mittelstückes, das den weinenden Petrus, den Mann mit dem Federbusch und einen Predigtzuhörer kleidet. Wie geschickt wird die Gestalt des leidenden Heilands hervorgehoben durch die weisse Montur des Soldaten, der neben ihm das Knie beugt! Wie Märchengestalten erscheinen „Mutter Holbein" im grünen, weissbesetzten Gewand mit hellgrün gemusterten Aermeln und durchsichtiger Schleierhaube, die vom Rücken gesehene, sitzende „Thekla" mit dem weissen Kopftuch und dem schwarzen Sammtkleide, von dem sich der weisse Pelzkragen scharf abhebt, der phantastische Scherge, der Petrus führt, mit feuerrotem Haar und Bart und dem seltsam dazu stimmenden dunklen Anzuge. Welcher Fortschritt in der Farbengebung bekundet sich hier gegenüber der „Marienbasilika"! Die blaue Luft, der kräftige Wechsel von Licht und Schatten, die schüchternen Anfänge von Landschaft, alles ist bedeutsam. Sind auch die Türme von „Damaskus" und „Rom" etwas plump geraten, so beweisen sie wenigstens, dass der Meister nicht mehr für gothische Spitzen und Giebel schwärmt. Uebrigens kann ich der kurzen Säule mit den doppelten Wulsten und der Kugel darauf, welche den Abschluss des Treppengeländers bei der „Prozession mit Paulus' Haupt" bildet, keine grosse architektonische Bedeutung beilegen, da die Mauerbrüstung einen rein gothischen Wasserschlag zeigt.

Mit welcher Liebe und Sorgfalt Holbein an dieser Tafel malte, beweisen die vielen kleinen Verbesserungen, die er nachträglich, besonders an Haaren und Augen, vornahm. Die Aenderungen sind noch heute erkennbar und nur wenige Fälle können möglicherweise als spätere Ergänzungen bezeichnet werden. An den Köpfen seiner beiden Söhne verkürzte der Meister die Haare, die bei Prosy etwas weiter in das Gesicht hereingingen, bei Hans Schläfe, halbe Wange und Hals bedeckten; auch malte er Augenknochen und Backen nach. Das Ohrgehänge der „Frau Holbein" fiel ursprünglich etwas weiter nach vorn. Auch fehlte anfänglich der Einschnitt im Stirnhaar des getauften Paulus, während das Barthaar am Halse etwas reichlicher war. Stoedtner bemerkt, dass die Augen des herabgelassenen Paulus, sowie des Henkers Pauli und des Jünglings mit den drei Federn, mit dem Spitzpinsel oder der Feder scharf umrändert sind, vielleicht eine spätere Zuthat. Der Papst, der Pauli Haupt trägt, glich wohl ursprünglich mehr dem knieenden Papste an der Bahre; sein Kinn war etwas weiter vorgeschoben und viel tiefer herabgezogen. Das Werk machte dem Künstler offenbar Freude, da er sich

daran nicht genug thun konnte. Leicht und frei vollziehen sich alle Vorgänge auf demselben Boden, der allen drei Tafeln gemeinsam ist, obwohl jede Tafel einen eigenen Perspektivpunkt hat. Der Meister „trennt nicht mehr streng den Hauptvorgang von den Nebenhandlungen, indem er (wie beim Weingartener Altar) starre, architektonische Formen dazwischenschiebt und seine Personen in ganz verschiedene Luftschichten setzt . . . Er trennt leicht und glücklich durch wenig einschneidende Gebäudeteile, Hügel oder Bäume, manchmal auch nur durch die Farbe, die einzelnen Gruppen von einander, aber immer so, dass man fühlt, alle diese Vorgänge stehen untereinander im engsten Zusammenhang.“

Die „Paulusbasilika“ Holbein des Aelteren vom Jahre 1504 kann als eine Mustertafel echt deutscher Kunstideale betrachtet werden, unmittelbar bevor die italienische Renaissance ihren Siegeslauf durch Deutschland begann. Die Probleme des sinnfällig Schönen und körperlich Hässlichen, des religiös Erhabenen und moralisch Gemeinen, die Abstufungen der menschlichen Gefühle und Leidenschaften, die Eigenart des Alters und des Standes, alles, was eine reichbegabte, selbständig entwickelte, deutsche Künstlernatur um 1500 zu bieten vermochte, lässt sich hier vereint überschauen und geniessen.

Der Meister enthüllt uns den menschlichen Körper, das Maass und den Prüfstein jedes grossen künstlerischen Vermögens, und zeigt uns an dem Täufling Paulus im Taufstein und an dem hauptlosen Leichnam auf der Bahre die Formen des lebenden und toten Leibes, wie er sie in seiner künstlerischen Anschauung erfasste. Immerhin ist zwischen dem lebenden und toten Haupte ein bedeutender Unterschied, wenn der ältere Holbein auch nicht in alle Tiefen der Naturbeobachtung eindrang. Sein Sohn, Holbein der Jüngere, sollte in dieser Richtung mehr als Genügendes leisten; man denke nur an das erschütternde Bild des Leichnams Christi im Museum zu Basel! Die würdevolle Frauengestalt bei Pauli Taufe, „Mutter Holbein“ genannt, eine beliebte Erscheinung auf den Bildern des älteren Holbein, bildete für den Meister wohl den Inbegriff von weiblicher Anmut und Wohlgestalt. Zu allem Ueberfluss führt uns der Künstler in der sitzenden Thekla ein Frauenbild in Rückansicht vor und weiss dem Inkarnat von Hals und Nacken im Zusammenhalt mit verschiedenen Gewandstücken eigene malerische Reize abzugewinnen. Bei den männlichen Gestalten legt Holbein alles Gewicht auf die Modellierung der Köpfe, auf einen vollendet realistischen, sprechenden Gesichtsausdruck. Hierin liegt die Stärke seines Könnens. Das ungemein charakteristische Selbstbildnis und namentlich die vier Zuschauer bei Christi Dornenkrönung verdienen als in ihrer Art vollendete Kunstsschöpfungen unsere Bewunderung.

Weit wie die Grenzen der Natur ist das Gebiet der schaffenden Phantasie. Nicht bloss die Linie des Schönen, auch die Kurve des Hässlichen kann künstlerisch wirken. Holbein als Freund der Naturwahrheit verschmäht auch das Unschöne nicht, um durch die Gegensätze den Reiz seiner Bilder zu erhöhen. Müssen wir auch von den beiden karikierten Schergen bei Christi Dornenkrönung absehen, da sie für Holbein's Hand zu geringfügig erscheinen, so giebt uns doch der stumpfnäsige bayrische Söldner, welcher dem Heiland das Rohr reicht, einen guten Begriff davon, wie der ältere Holbein bei einem gutgekleideten, naturwahren Gesellen Rohheit und Gemeinheit der Gesinnung zum Ausdruck bringt. Die ältere Kunst verwechselte und vermengte das Hässliche mit dem Komischen. Holbein bildet bereits die Hefe des Menschlichen ernst, wahr, furchterregend. Neben geistvollem Wesen reizt ihn auch ein beschränkter, stumpfsinniger Gesichtsausdruck zur Nachbildung. Was thäte der von der Natur so stiefmütterlich bedachte Klosterbruder mit den langen, borstigen Haaren in der Stirne bei der Abschiedsscene der Apostelfürsten! Man vergleiche nur die bäurische Miene des Boten, dem der gefangene Paulus einen Brief durchs Fenster reicht, oder das pfiffige, schielende Gesicht des Küsters bei Pauli Taufe mit den energievollen Köpfen von Saulus' Gefolgschaft!

Das religiöse Ideal der Holbeinschen Kunst trennt sich scharf vom Bereich der Naturbeobachtung. Das tieffromme Gemüt des deutschen Meisters sträubt sich noch, für die heiligen Gestalten lebende Modelle zu suchen. Nur die ehrwürdigen Formen, welche die christliche Kunstüberlieferung durch Jahrhunderte heiligte, scheinen ihm verwertbar zum Ausdrucke religiöser Erhabenheit, überirdischer Weihe. Doch erhebt die geübte Hand des Porträtzeichners auch diese Gebilde über den Durchschnitt des Herkömm-

lichen. Welche Verklärung und Ruhe in dem Idealbilde des dornengekrönten Erlösers, welche Würde und Kraft in den Köpfen der Apostel!

Derselbe Künstler, welcher bei Wiedergabe des Heiligen zu Gunsten einer religiös stimmungsvollen Wirkung auf seine entwickelten Kunstmittel verzichtet und auf die Vergangenheit zurückgreift, verschmäht alle Aeusserlichkeiten, womit die mittelalterliche Kunst niedrige moralische Gesinnung mehr andeutet als schildert. Die beiden kaltblütigen, so verschieden gearteten Henker, welche die Apostelfürsten an Ketten führen und beim Abschied von einander reissen, eröffnen uns, trotzdem keine Missbildung ihr Aussehen entstellt und ihre Uniformen tadellos sitzen, einen schrecklichen Einblick in ihr entartetes, gefühlloses Gemüt. Das schadenfrohe Lachen des Roten mit den Augen und Zähnen eines Wolfes wirkt noch minder abstossend als die steinharte Mitleidlosigkeit seines Genossen mit dem wegstehenden Schnurrbart und dem glattgeschorenen Schädel, der aus Stahl gehämmert scheint. Auch der schmunzelnde, dicke Bürgermeister mit der Amtskette bei St. Paulus' Hinrichtung ist ein unheimliches Charakterbild.

Während das Antlitz des leidenden Heilands in überirdischer Ruhe erstrahlt, kommen bei anderen Scenen die verschiedensten Gefühle und Gemütsbewegungen zur Darstellung, von der stillen Freude religiöser Andacht bis zum heftigsten Ausbruch des Abschiedsschmerzes, der sich in Thränen Luft macht. Mit freudigem Eifer liest der Priester Ananias die Taufgebete, und der Kahlkopf hinter dem Täufling ist von tiefer Rührung ergriffen. Welche Ueberraschung malt sich auf den Gesichtern der wehrhaften Begleiter des stürzenden Saulus, den ein himmlischer Lichtstrahl trifft! Die Stimmung der vier Predigtzuhörer, die Verlegenheit des schielenden Edelmannes mit dem Federhut, der nur ungern Zeuge von der Enthauptung des heiligen Paulus ist, endlich der ergreifende Trennungsschmerz der Apostelfürsten, die ihren Thränen nicht Halt gebieten können, welche Stufenleiter von Gefühlen! Der Schwerpunkt aller Bewegung liegt bei dem älteren Holbein nach innen, in der Richtung des Gemütslebens, trotz aller Lebenswahrheit haben seine Gestalten etwas Gemessenes, Ruhiges, das dem Meister von seinem ersten Werke an eignet. Heftige Leidenschaft, Zornesausbrüche, gewaltthätiges Wesen lässt er mehr ahnen als schauen.

Die Charakteristik der Altersunterschiede musste einem Zeichner wie Holbein vorzüglich gelingen. Versuchte man doch wiederholt, mit seinen Bildnissen Zeit- und Altersbestimmungen zu begründen. Mit gleicher Treue malt der Künstler den Schulknaben, den schüchternen Jüngling, den gereiften Mann, den Greis mit gebleichtem Haar.

In alter Zeit traten die Standesunterschiede viel schroffer hervor als heutzutage; galt doch verschiedenes Recht für den Geistlichen, für den Beamten, für den freien Bürger und den hörigen Landbewohner. Holbein hat für die Eigenart der Stände ein besonders scharfes Auge, er wird nicht müde, charakteristische Köpfe aus der Mitte der Geistlichkeit zu konterfeien. Der zahlreiche Welt- und Ordensklerus war das ganze Mittelalter hindurch bis auf Holbeins Tage der hauptsächliche Träger gelehrter Bildung gewesen; die theologische Wissenschaft gab auch noch um 1500 den Ton an, weshalb fast alle Gelehrten sich mit religiösen Streitfragen befassten. Kein Wunder also, wenn des Malers und Zeichners Blicke zuerst auf die Geistlichen fielen, wenn sein Stift mit Vorliebe solche Köpfe festhielt, in welche Bildung und Beruf eigentümliche Züge eingegraben hatten. Wer das Leben nimmt, wie es ist, wird nicht in jedem Kopfe ein Idealbild des ganzen Standes vermuten, wird nicht reife Männlichkeit mit weichlicher, gefallsüchtiger Glätte verwechseln und dem einen Manne Blässe und Magerkeit, dem anderen Gesundheit und Körperfülle zum Vorwurf machen. Holbein der Aeltere entnahm die Bildnisse seiner unmittelbaren Umgebung; er hatte keine Ahnung davon, dass nach vierhundert Jahren spätgeborene Kunstforscher, wie Alfred Woltmann und Franz Stoedtner, seinen Klerus nicht genügend anziehend und geistvoll finden, sondern mit seltsamen missliebigen Beiworten als „pfäffisch, schwammig, selbstzufrieden, zelotisch, blutleer" auszeichnen würden. Der Maler des herrlichen Basilikabildes von St. Paul war weit entfernt von allem Sarkasmus; er liebte und ehrte die Kirche, welche die Kunst pflegte und ihm Ruhm und Brod, wenn auch nicht immer gleich reichlich, verschaffte.

Anmerkungen zum ersten Teil.

[1] Civiltà cattol. 1900 (17. März) 674—692.
[2] Kirchenlexikon IV [2] 1906 ff.
[3] Chroniken deutscher Städte Bd. 23 (Lpz. 1894) 96 nr. 4.
[4] Joannis Burchardi Diarium ed. L. Thuasne (Paris 1883) II 582 f.
[5] Nikolaus Paulus, Zur Gesch. des Jubiläums vom J. 1500, Zeitschr. f. kath. Theologie 25 (1900) 173 f. Auf das soeben erschienene Buch: Herbert Thurston, SJ., The holy Year of Jubilee. An account of the history and ceremonial of the Roman jubilee. London, Sands & Co. 1900. werde ich im zweiten Teil zurückkommen.
[6] Münchener Staatsbibliothek Inc. c. a. 198.
[7] Herausgeg. v. Wilhelm Vogt, 128. Publikation des litterar. Vereins in Stuttgart (Tübingen 1876) 19 f.
[8] Civiltà catt. 1900 (17. Febr.) 453 f.
[9] Stephan Beissel, Bilder aus der Gesch. der altchristl. Kunst und Liturgie in Italien. Freiburg (Herder) 1899 S. 61 f.
[10] Neue Mitteilungen aus dem Gebiet der historisch-antiquarischen Forschungen 15 (Halle 1880) 121 f.
[11] Burchardi Diarium ed. Thuasne II 454 und 591 ff.; N. Paulus, Ztschr. für kathol. Theol. 24 (1900) 177 f.
[12] Burchardi Diarium II 592, 585 und 589 (Wortlaut der Jubiläumsbullen).
[13] „Der Ablass für die Verstorbenen im Mittelalter." Ztschr. f. kath. Theol. 24 (1900) 1—36.
[14] Burchardi Diar. III 218 f. und 212.
[15] L. c. III 7 ff.
[16] L. c. III 9.
[17] L. c. III 45.
[18] L. c. III 23.
[19] L. c. III 34.
[20] L. c. III 37.
[21] L. c. III 42 ff.
[22] L. c. III 91 ff.
[23] L. c. III 94 ff.
[24] L. c. III 149 Anm.
[25] L. c. III 83 und 439 ff.
[26] Friedrich Roth, Augsburgs Reformationsgesch. 1517—1527 (München, Ackermann 1881) S. 231.
[27] Ebd. 171 f.
[28] Ebd. 233.
[29] Hans Holbein des Aelteren Feder- und Silberstiftzeichnungen mit Einleitung von Eduard His. Nürnberg (Soldan) 1885; Hans Holbein des Aelteren Silberstiftzeichnungen mit Text von A. Woltmann. Nürnberg (Soldan) 1884.
[30] Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit (Lpz 1876) II [2] 26 f.
[31] Ztschr. d. histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg 11 (1884) 2 ff.
[32] Chroniken der deutschen Städte Bd. 23 S. 96 f.
[33] Burchardi Diar. III 56 ff.
[34] Mittheil. d. K. K. Centralkommission, Wien 1860.
[35] His, Hans Holbein des Aelteren Feder- und Silberstiftzeichnungen, Taf. XII.
[36] Frz. X. Kraus, Roma sotteranea. Die römischen Katakomben. Freiburg (Herder) 1879 S. 355.
[37] Bullar. Rom. tom. X pg. 318—324.
[38] Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche. Landshut 1880 S. 106.
[39] Histoire de l'imprimerie en France. Paris, imprimerie nationale 1900 pg. 248.
[40] Jacobi a Voragine, Legenda aurea ed. Graesse. Dresdae et Lipsiae (Arnold) 1846 pg. 910 ss.
[41] Hans Holbein der Aeltere (Berlin 1896) 84.
[42] R. Schrod im Kirchenlexikon VII [2] 1968.
[43] Holbein und seine Zeit (1874) I [2] 60 f.
[44] *Πράξεις Παύλου καὶ Θέκλης*, Acta apostolorum apocrypha, ed. Tischendorf.
[45] Jacobi a Vorag., Legenda aurea ed. Graesse (1846) 905.
[46] Bullettino della Commissione Archeol. Communale di Roma 25 (1897) tav. II.
[47] Kraus, Roma sotteranea [2] (1879) 337.
[48] Nik. Muffels Beschreib. d. Stadt Rom, herausgeg. v. Wilhelm Vogt (Tübingen 1876) 50.
[49] Legenda aurea ed. Graesse (1846) 374 s.
[50] Ibidem 383 s.
[51] Ibid. 384 s.
[52] Woltmann, Holbein und seine Zeit I [2] 60.
[53] Ebd. I [2] 58.
[54] Ebd. I [2] 58 f.
[55] Woltmann, Holbein und seine Zeit I [2] 25.

KIRCHLICHE KUNST
IM ALTEN AUGSBURG

ZWEITER TEIL

INHALT

V.

Hans Burgkmairs Leben und Kunstentwickelung (1473—1531); das Basilikabild von St. Peter (1501).

Burgkmairs Kunstcharakter 107.
Seine Vorfahren 107.
Burgkmairs Lehrjahre; war er im Elsass bei Schongauer? 107 f.
Aeussere Lebensverhältnisse 108.
Burgkmair als Zeichner für den Holzschnitt 108 f.
Burgkmairs nachweisbare Gemälde 110.
Sein Können um 1500 110 ff.
Das Basilikabild von St. Peter; Einteilung der Tafel; die Peterskirche 112 f.
Die päpstlichen Jubiläumsmünzen 113 ff.
Das Oeffnen der Thüre, ein symbolischer Ausdruck für die kirchliche Schlüsselgewalt 115.
Burgkmair's Petersbasilika, das wertvollste Jubiläumsbild, das je gemalt wurde 115 ff.
St. Petrus als Jubiläumspapst 116 ff.
Die Vision als Kunstmittel; Mystik und Kunst 118 ff.
Die Madonna mit dem Christuskinde 120 f.; Burgkmair als Madonnenmaler 121 ff.
Die Entwicklung des Madonnentypus in der christlichen Kunst; byzantinische Typen und die Katakombenbilder 123 ff.
Die Passion Christi in der deutschen Kunst 126 ff.
Burgkmairs Oelbergbild 128 ff.

VI.

Die vierzehn heiligen Nothelfer; Religionsgeschichte und Mythenvergleichung.

Das Alter des Nothelferkultus, eine religionsgeschichtliche Streitfrage 131.
„Der schwarze Tod" (1346—1349) oder eine frühere Pest als angebliche Veranlassung 131 f.
Die Nothelfer u. altgermanische Göttervorstellungen 132 f.
Die Berühmtheit, welche manche Martyrer auf dem Wege des Kultus erlangten 134.
Der Nothelferkult stammt nicht aus Italien 134.
Die Kalenderheiligen; volkstümliche Namendeutung 134 ff.
Die Wallfahrt Vierzehnheiligen im Bambergischen 136 f.
Die 14 Nothelfer in der Liturgie; das legendarische Privileg der Gebetserhörung 137 f.
Auswahl u. Verehrung von 14 bestimmten Heiligen entstand in Süddeutschland nicht vor dem 13. Jahrhundert 138.
Der Nothelfergruppe verwandte Heilige 138 f.
Burgkmairs Nothelfergruppen bisher in der Ikonographie unbekannt; Nothelferidee u. Jubiläumsgnade 139.
Burgkmairs Gruppenbildung; seine Gesichtstypen 139 f.
Der Reichtum der Kostüme 140 ff.
Geschichte und Sage als Legendenstoff 142.
Der Wanderheilige St. Christoph 142 ff.
St. Christoph in der Kunst 145 f.
St. Georg als einfacher Martyr eine historische Persönlichkeit 146 f.
St. Georg und Mythra 147 f.
Der Drachenkampf eine Zuthat mittelalterlicher Romantik 149 f.
Der Abt St. Aegidius und die Hirschkuh 150 f.
St. Leonhard u. sein Kult (eiserne Weihgeschenke) 151 f.
Die Gefangenen des hl. Leonhard 153.
Vorgeschichte der Stätten des Leonhardskultes 153.
St. Nikolaus, Biographie und Kultgeschichte 153 f.
St. Erasmus und seine Legende 154.
Papst Sixtus II. in Burgkmairs Nothelfergruppe 154 f.
Holzrelief der 14 Nothelfer zu Hohenzell (Oberbayern) 155.
Das Relief von Tylmann Riemenschneider 155 ff.
St. Blasius oder St. Achatius? 157.
Die Heiligen Vitus und Eustach 157 f.
Der Arzt St. Pantaleon 158.
Die Katharinenlegende 158 f.

St. Barbara in Legende und Kult 159 f.
St. Margaretha mit dem Drachen 160.
Religionsgeschichte und Mythenvergleichung 161.
Useners „Religionsgeschichtliche Untersuchungen"; der wandelbare Mythus 161 f.
Inhaltsübersicht des 1. Teiles der Untersuchungen: „Das Weihnachtsfest"; kritische Beleuchtung dieser Schrift 162 ff.
Der Ursprung der Krippenfeier 164.
Das Lichtmessfest 164 f.
„Christlicher Festbrauch, Schriften des ausgehenden Mittelalters" (2. Teil von Useners Untersuchungen) und „Sintflutsagen" (3. Teil der Untersuchungen) 165 f.
Albrecht Dieterich, „Abraxas"; der Apollonmythus und das apokalyptische Weib 166 f.
Dieterich, „Nekyia"; griechische Mysterien und christliche Jenseitsschriften 167.
Bernoulli, „Die Heiligen der Merovinger"; St. Georg, nicht Ritter, sondern Martyr 168 f.

VII.

Das Basilikabild vom Lateran (1502); die Johanneslegende.

Das Lateranbild; Einteilung, landschaftlicher Hintergrund 170.
Burgkmairs Christustypus 170 f.
Der jugendliche u. der bärtige Christustypus 171 f.
St. Johannes im Lateran; mittelalterliche Sagen 172 f.
Die heilige Stiege 173 f.
Das Selbstbegräbnis des Apostels Johannes 174 f.
Berufung des Fischers Johannes 175.
Das Oelmartyrium vor dem lateinischen Thore 176 ff.
Johannes auf Patmos; die Apokalypse u. die Zeitstimmung 178 ff.
Die Erweckung der Drusiana, eine gnostische Keuschheitsgeschichte 180 ff.
Die Verwandlung der Stäbe u. Steine, eine gnostische Erzählung von freiwilliger Armut 182 ff.
Die Geschichte des Giftbechers 184 f.
Nachrichten über Johannes' Tod u. über sein Grab in Ephesus; das Staubwunder 185 ff.
Burgkmairs Passionsscene „Geisselung Christi" 187.

VIII.

Burgkmairs Basilikabild von Santa Croce; Pilgerfahrten und Pilgerandenken; die Ursulalegende.

Baugeschichte der Basilika von Santa Croce 188.
Angaben des Rombüchleins 188 ff.
Burgkmairs Kirche zum hl. Kreuz 190.
Die Pilgerscenen; archäologischer Wert 190 ff.
Geschichte der Rompilgerfahrten seit ältester Zeit: deren religiöse, soziale u. polit. Bedeutung 192 ff.
Geschichte der Pilgerandenken: Oelkrüglein, Tücher, Schlüssel, Apostelmedaillen, das Veronikabild; Pilgerabzeichen bei Burgkmair 195 ff.
Die Ursulalegende, eine romantische Romwallfahrt; Erzählung der goldenen Legende 198 f.
Ausbildung der Ursulalegende; die hl. Elisabeth von Schönau und die Kölner Ausgrabungen von 1156 199 ff.
Altchristliche Inschrift über die Kölner Martyrjungfrauen 201.
Die Quelle der späteren fabelhaften Ursulalegende 201 ff.
Burgkmairs Darstellung der Ursulageschichte 204 f.
Burgkmair und die Augsburger Landschaftsmalerei; Hector und Georg Mülich; Georg Beck 205 ff.
Burgkmairs Kreuzigungsbild; Geschichtliches über die Kreuzbilder 207 ff.
Mater dolorosa 211 f.
Magdalena am Fusse des Kreuzes 212.
Die Kriegsleute und die Pharisäer; die Rüstung des Hauptmanns 212.
Gesamteindruck des Basilikabildes 212 ff.

IX.

Das Basilikabild des Meisters L.F.; die Katakomben um 1500; St. Helena und die Kreuzauffindung.

Der unbekannte Meister; seine angebliche Abhängigkeit von dem älteren Holbein 215.
Der Judaskuss, die Schergen; das Gemeine und derb Römische 215 f.
Die Architektur 216.
Die Kirchenpatrone 216 f.
Geschichtliches über den hl. Laurentius und das Rostmartyrium nach neuesten Untersuchungen 217 ff.
Die Basilika des hl. Sebastian 222.
Mittelalterliche Begriffe von den Katakomben 222 f.
Die Bilder aus der Helenalegende 223 f.
Geschichtliches über St. Helena 224.
Der Bericht über die Kreuzauffindung, die thatsächliche Verehrung des Kreuzholzes um die Mitte des 4. Jahrhunderts 224 f.

X. (Schluss.)

Der Cardinallegat Raimund Peraudi; die Jubiläumsfeier in Deutschland (1501—1504).

Character Peraudis; die Jubiläumsgelder und der geplante Türkenkrieg 226.
Internationale Bedeutung des Ablasses von Saintes, der Ablass für die Verstorbenen nach Peraudis Lehre 226 f.
Peraudi in Deutschland vor 1500, die Wirkungen der wiederholten Ablasspredigten 227.
Dr. Theodorich Morung von Würzburg bekämpft irrige Ansichten über den Ablass 228.
Peraudi als Jubiläumsprediger in Deutschland (1501—1504) 228 ff.
Verhandlungen mit Maximilian, mit dem Reichstag 228.
Die Jubiläumspredigt im deutschen Süden und Norden 228 f.
Streit über die Aushändigung des Jubiläumsgeldes an König Maximilian 229.
Urteil über Peraudi und seine Zeit 229 f.
Das Ceremoniell der Jubiläumsfeier 230 f.
Schlusswort über den notwendigen Fortschritt in Kirche und Staat 231.
Anmerkungen zum zweiten Teil 232 ff.

V.

Hans Burgkmair's Leben und Kunstentwicklung (1473—1531); das Basilikabild von St. Peter (1501).

Es war eine grosse Zeit allgemeinen Aufschwunges in der deutschen Kunst, als Hans Burgkmair mit Albrecht Dürer und Hans Holbein dem Aelteren wetteiferte. An Fruchtbarkeit übertraf er beide. Rechnet man die Holzschnittfolgen und die Buchillustrationen mit ein, so übersteigen seine Arbeiten die Zahl neunhundert. Steht Burgkmair dem Altmeister Dürer als Zeichner bedeutend nach, an malerischer Anlage übertrifft der Augsburger den Nürnberger. Nicht so tief innerlich, lebendig, ergreifend wie der ältere Holbein, ist Burgkmair stimmungsvoller und einheitlicher in der Farbengebung, hervorragend namentlich im Landschaftlichen.

Zuverlässigen, wenn auch spärlichen Aufschluss über die Familie Burgkmair geben uns die Steuerbücher der freien Reichsstadt Augsburg und die Mitgliederverzeichnisse der ehrsamen Malerzunft, welch letztere R. Vischer 1886 in seinen „Studien zur Kunstgeschichte" veröffentlichte. Bereits 1446 kommt ein Ulrich Burgkmair in den Steuerlisten vor und von da an erscheinen mehrere Träger des Namens Burgkmair. Der Vater unseres Künstlers war Thoman Burgkmair, der sich 1460 in der Lehre bei dem damaligen Briefmaler und späteren Buchdrucker Johann Bämdler befand. Im Jahre 1471 schrieb er das erste im Augsburger Stadtarchiv aufbewahrte Malerbuch, worin er die Namen der Maler aufzählt, die im Jahre 1460 in Augsburg lebten und die er als Lehrjunge noch kannte. Das Malerbuch meldet 1523 seinen Tod. Wenn er also mit etwa 14 Jahren in die Lehre trat, so erreichte er ein Alter von ungefähr 77 Jahren. Gemälde von ihm lassen sich mit Sicherheit nicht nachweisen.

Im Steuerbuche von 1498 wird neben Thoman ausdrücklich „Hans sein sun" genannt. Das Geburtsjahr des berühmten Hans Burgkmair ist 1473; übereinstimmende inschriftliche Belege bieten hierfür das Porträt Geilers von Kaisersberg in Schleissheim vom Jahre 1490, ein Holzmedaillon im Berliner Privatbesitz aus dem Jahre 1518 und das Selbstbildnis des Meisters im Belvedere zu Wien vom Jahre 1529. Dass der junge Hans frühzeitig zu seinem Landsmanne Martin Schongauer nach Kolmar kam, gilt als wahrscheinlich. Jedoch ist das Porträt des elsässer Meisters in der Münchener Pinakothek als Werk des fünfzehnjährigen Hans Burgkmair sehr zweifelhaft; nur die Aufschrift auf der Rückseite der Holztafel mit dem Bildnis Geilers in der Galerie zu Schleissheim scheint den Aufenthalt des siebzehnjährigen im Elsass zu bestätigen. Die Inschrift, welche W. Schmidt 1884 entdeckte, lautet: „1490 — Doctor Johannes Gaieler von Caisersperg Predicant zu Strassbürg — gestorben auf Suntag letare 1510 Jar — Von Hans Burgkmair maler gekonterfet war 17 Jar alt — Dem Herrn und bischofen Friedrichen grafen — Zu hochen Zolern ztg." Alsbald zog Richard Muther in seiner biographischen Skizze über „Hans Burgkmair" in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst (1884 S. 340) den Schluss, dass Burgkmair auch nach Schongauers Tod, den man früher ins Jahr 1488 statt 1491 setzte, noch eine Zeitlang im Elsass blieb. Alfred Schmid erhob zwar

in seinen „Forschungen über Hans Burgkmair (München, Oldenbourg 1888 S. 5 ff.) Bedenken gegen die Aufschrift des Schongauerbildnisses und wollte in der Schrift des Geilerporträts nicht mit Sicherheit Burgkmairs Hand erkennen, aber er erblickte doch in diesen gleichzeitigen Angaben unverwerfliche Zeugnisse für einen Aufenthalt des jungen Burgkmair im Elsass. Man setzte bisher immer voraus, Bischof Friedrich von Augsburg habe das Bildnis des berühmten Strassburger Predigers gewünscht, ohne denselben persönlich zu kennen. Nun predigte aber Geiler längere Zeit in Augsburg, nämlich von Michaelis 1488 bis zu Anfang des Jahres 1489, und war bei dem ihm befreundeten Bischofe auf Besuch.[56] Der jugendliche Hans Burgkmair konnte also Geilers Porträt sehr wohl in Augsburg während der Anwesenheit des Predigers in Angriff nehmen und etwas später dem Bischofe zum Kaufe anbieten. Die äussere Beglaubigung von Burgkmairs Aufenthalt im Elsass ist somit sehr schwach. Zudem kennen wir von 1490 bis 1501 kein Werk von Burgkmair. Alfred Schmid will sich allerdings durch stilistische Vergleichung überzeugt haben, dass Burgkmairs Basilikenbilder von 1501, 1502 und 1504 mit den Schongauerschen Gemälden in Kolmar deutliche Verwandtschaft zeigen. Allein nur zu oft findet das Auge, was man auf Grund einer vorgefassten Meinung sucht. Dass Hans Burgkmair ein Schüler des „hipschen Martin“ von Kolmar war, ist somit nichts weniger als sicher. Seine Hauptentwickelung fällt jedenfalls erst in das Jahrzehnt nach Schongauers Tod, eine Zeit, aus der uns Nachrichten und Arbeiten gänzlich fehlen. Gewiss wird auch Burgkmair zu seiner Ausbildung Reisen unternommen haben; schwerlich sah er aber schon in seinen Lehr- und Wanderjahren Italien. Man wollte vermuten, er sei in Venedig gewesen, weil er 1501 einen aus Venedig gebürtigen Kaspar Straffo der Zunft als Lehrling vorstellte. Allein die drei grossen Basilikenbilder Burgkmairs tragen so sehr das Gepräge einheimischer deutscher Kunstart mit allen ihren Vorzügen und Mängeln, dass ihr Urheber kaum über die Grenzen Süddeutschlands hinauskam. Die Art und Weise, wie die goldene Pforte an der Petersbasilika und das Renaissanceornament an der Kirchhofmauer von Santa Croce angebracht sind, lässt diese Einzelheiten als Raritäten erscheinen, womit der Künstler prunkte. Im Jahre 1498, im Alter von 25 Jahren erhielt Burgkmair die Malergerechtigkeit. Das zweite Malerbuch meldet: „Item Hans Burgkmair ist kommen für ein ehrsames Handwerk, als man zahlt 1498 Jahr am Sundtag nach Sanct Jacobstag und hat gegeben einen Gulden und ein Pfund Wachs, als die andern auch gegeben handt.“ Wann der Meister seinen Hausstand begründete, wissen wir nicht. Seine Gemahlin hiess Anna Allerlayn. Aus der ersten Ehe ging ein Sohn hervor, gleichen Namens wie der Vater; aber der jüngere Hans Burgkmair konnte sich weder als Maler noch als Zeichner auf die Höhe seines Vaters emporschwingen. Zur Zeit, als die Basilikenbilder entstanden, bewohnte Hans Burgkmair ein freundlich gelegenes Haus „am Ostabhange des Hösenberges, der in Augsburg der Mauerberg heisst, weil die älteste Stadtmauer an ihm hinführte, unweit der sogenannten Hühnerstaffeln, gegenüber dem altberühmten Mauerbade“.[57] Später wohnten der hochbetagte Thoman und sein Sohn in derselben Strasse „Von Diepolt“, aber in verschiedenen Häusern. Thoman bezahlte 30 Pfennige Steuer, Hans der vielbeschäftigte Künstler, 48 Pfennige. In der Zeit von 1499 bis 1520 stellte unser Meister der Zunft im ganzen zehn Lehrjungen vor. Sonst wissen wir wenig über seine äusseren Lebensumstände. Seine Arbeiten allein zeugen von seinem Fleiss und Können. „Als im Jahre 1523 sein Vater Thoman gestorben war, blieb dessen Wittwe, die Dorothea Burgkmairin, noch bis 1530 in Thomans Hause, zuerst als Besitzerin, dann als Mieterin wohnen. Im Jahre 1530 zog sie zu ihrem Sohne. Aber sie sollte nicht mehr lange mit diesem vereint sein. Schon im Jahre 1531, also im Alter von 58 Jahren ist, wie wir aus dem Handwerksbuche der Maler wissen, Hans Burgkmair gestorben. In seinem Hause wohnte seine Witwe, die Anna Burgkmairin. Am längsten findet sich aber in den Steuerbüchern die Dorothea Burgkmairin, Hansens Mutter. Als 1533 das Haus auf den Söldner Lienhard Wolf überging, befindet sich Dorothea Burgkmairin bei diesem in der Miete, und noch als es 1541 von Anna Allerlayn, Burgkmairs Witwe, wieder erstanden wurde, wird Dorothea Burgkmairin als Mieterin angegeben.“[58]

Bald nach Vollendung der Basilikenbilder wurde Hans Burgkmair durch den Buchdrucker Johannes Othmar auf die Bücher-

illustration gelenkt, welche den weit grösseren Teil seiner Kunstthätigkeit ausmacht. Das Buch war damals noch nicht Fabrikware, sondern durch Typen, Papier, Einband und Bilderschmuck ein Kunstwerk. Die ersten Künstler Deutschlands, allen voran Albrecht Dürer, lieferten Zeichnungen für Bücher. „Augsburg war ein Hauptort, wo illustrierte Prachtwerke entstanden. Dort waren schon im 15. Jahrhundert die grossen Buchdrucker Zainer, Bändler, Sorg und Ratdolt thätig gewesen. Ihnen schlossen sich im 16. Jahrhundert Hans Schoensperger der Aeltere und der Jüngere, Hans und Silvan Othmar, Oeglin und Nadler, Johannes Miller, Grimm und Wyrsung, Heinrich Steiner an. Und für alle hat Hans Burgkmair gearbeitet.“[59] Richard Muther widmet ihm in seinem grossen Werke „Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance 1460—1530“ (München, Hirth 1884 I, 130 bis 145) einen eigenen Abschnitt. „Es hat in der That selten ein Künstler gelebt, der so fruchtbar gewesen wäre . . . Man kann kaum begreifen, wie eine solche Unsumme von Zeichnungen aus seiner Hand hervorgehen konnte. Er beginnt seine Thätigkeit 1505, wo er mit Hans Othmar in Verbindung tritt, für den er bis zu dessen Tod 1513 thätig bleibt und an 40 Holzschnitte liefert. Dann kommen die grossen Unternehmungen des Kaisers (Maximilian), durch die Burgkmair noch mehr auf die Buchillustration hingedrängt wird. Er fertigt gegen 170 grosse Zeichnungen zum „Weisskunig“, tritt mit dem jüngeren Schoensperger in Verbindung, indem er für Maens Leiden Christi 14 Bilder liefert und beginnt seine Thätigkeit für die 1514 eröffnete Offizin des Johannes Miller. So entstehen in den Jahren 1513 bis 1518 gegen 210 Zeichnungen. Aber seine Hauptthätigkeit beginnt 1518, als Grimm und Wyrsung ihre Offizin eröffnen. Auf die Titelbilder zum Traktat über die Pest, zum Turnierbuch und zum Accararius folgen die eigentlichen Hauptwerke: die 20 Holzschnitte zur Cölestine, die 108 zum Cicero und die 240 zum Petrarca. An eine einzige Offizin sind also an 370 Zeichnungen von ihm geliefert worden. Als Grimm und Wyrsung ihre Offizin schliessen, folgt auch bei Burgkmair eine Zeit der Ruhe. Er liefert nur noch ein paar Titelbilder, illustriert für Silvan Othmar die Apokalypse und liefert 1530 für den 1523 nach Augsburg gekommenen Heinrich Steiner 14 Bilder zu Avila's Banqueto. Es ergiebt sich also als Gesammtsumme der von ihm gelieferten unbezweifelbaren Illustrationen die Zahl 650. Dabei sind seine grossen Holzschnittfolgen ausgeschlossen, ausserdem ist das Viele beiseite gelassen, das noch mit einiger Sicherheit, aber nicht mit Gewissheit als sein Eigentum bezeichnet werden könnte.“[60] Aus Burgkmairs Zeichnungen für Kaiser Maximilian lernen wir das ausgebildete Rittertum und Hofleben der Zeit mit all' seiner Gediegenheit, seinem Glanz und seiner Ruhmredigkeit kennen. Auffallenderweise bewahrte sich der Augsburger einem Vorbild wie Dürer gegenüber seine volle Selbständigkeit. Selbst als Burgkmair 1523 für Silvan Othmar die Apokalypse illustrieren und wahrscheinlich nur Kopien der Dürerschen und Wittenberger Holzschnitte liefern sollte, gestaltete er sämtliche Blätter frei um und suchte in die Scenen grössere Lebendigkeit zu bringen. Weniger entspricht unserem heutigen Geschmacke des Künstlers Vorliebe für Darstellung von pathologischen Erscheinungen. Der zweite Teil des Glücksbuches, das eine Verdeutschung des bekannten Trostbuches von Petrarca ist, im ganzen 259 Holzschnitte enthält und 1520 vollendet wurde, und mehr noch das spanische, 1430 in Augsburg erschienene medizinische Werk „Banqueto“ des kaiserlichen Oberarztes Ludovico de Avila schildern Missbildungen, Krankheiten und Greuelthaten. Von sehr vorteilhafter Seite zeigt sich Burgkmair in den Holzschnitten zu dem Betrachtungsbuch über Christi Leben und Leiden, das 1520 bei Grimm und Wyrsung erschien. Georg Hirth in München gab 1887 diese Blätter in Facsimile neu heraus.[61] Leider ist der Künstler nicht genannt. Köstlich sind besonders die ornamentalen Einfassungen der verschiedenen Scenen; die Behandlung der Kinder, Tiere und Blumengewinde ist derart frei, launig, urwüchsig und reizvoll, fern von aller abgezirkelten italienischen Ornamentik, dass der Herausgeber mit Recht darin eine Anwendung mittelalterlicher Kunstweise im Gewande der Frührenaissance erkannte. Die mit unerschöpflichem Phantasiereichtum geschilderten biblischen Scenen verraten unstreitig in den leicht hingeworfenen Gesichtern, in den zart knitterigen Gewändern, in der Behandlung von Licht und Schatten, in der Wiedergabe von Bäumen

und Sträuchern die Hand des Zeichners, der die tragische Liebesgeschichte der „Cölestine" so prächtig illustrierte. Burgkmair ersetzt in diesen Arbeiten durch Anmut und Zierlichkeit, was ihm gegenüber einem Dürer an Wucht des Striches und Tiefe des Gedankens mangelt. Auch scheint für Burgkmairs Art das kleine Format der Zeichnung nicht unwesentlich; grössere Blätter lassen das Energische und Charakteristische zu sehr vermissen, so dass man oft des Meisters nicht froh wird.

Mag man den Fleiss und die Eigenart Burgkmairs als Zeichner für den Holzschnitt vollauf würdigen, immer bleibt zu bedauern, dass ein Künstler von so ausgesprochen malerischer Begabung dem Pinsel und der Palette entfremdet wurde. Man kennt im Ganzen nur ungefähr zwanzig Gemälde von seiner Hand. In den Jahren 1510 bis 1518, da der Kaiser den Künstler mit Zeichnungen beschäftigte, ruhte seine Farbenkunst fast gänzlich. Doch darf man nicht mit Richard Muther behaupten, er habe unterdessen die malerischen Fähigkeiten, durch die er sich in seiner Jugend auszeichnete, verloren.[62] Fällt doch in das Jahr 1519 Burgkmairs reifstes Werk, der grossartige, stimmungsvolle Flügelaltar in der Augsburger Galerie, welcher Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena, sowie die beiden Schächer mit Lazarus und Martha, auf den Aussenseiten der Flügel die Heiligen Georg und Heinrich II. unter luftigen Kuppelbauten darstellt. Scene und Landschaft sind in der Farbe meisterhaft zu einem grossen Gesamteindruck zusammengestimmt. Ein Jahr früher, 1518, war der namentlich durch seine Landschaft hervorragende „Johannes auf Patmos" entstanden, der sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet. Wieder vergeht beinahe ein Jahrzehnt (1519—1528), bis uns ein nachweisbares Gemälde Burgkmairs begegnet. Vom Jahre 1528 ist die „Esther vor Ahasverus" in der Münchener Pinakothek datiert, in das folgende Jahr gehören die „Schlacht von Cannä" in der Augsburger Galerie und das Familienbild des Künstlers und seiner Frau im Belvedere zu Wien; letzteres trägt die originelle Aufschrift: „Sollche Gestalt unser beider was, im Spigel aber nix dan das." In diesen Werken aus den letzten Lebensjahren des Künstlers ist allerdings der Maler von ehedem kaum mehr zu erkennen. Bei grosser Gewandtheit in der Komposition ist die Färbung schwerbraun, der Umriss hart, das Ganze wenig erfreulich. Bleischwer lagert die Müdigkeit des Alters auf diesen letzten Malereien. So endete ein Künstlerleben, dessen malerische Begabung sich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts so entschieden bekundet, so rasch und folgerichtig entwickelt hatte! Mit welcher Farbenkraft hatte Burgkmair in den Basilikenbildern des Katharinenklosters zu Augsburg und im Ursulaaltar der Dresdener Galerie die kirchlichen Kunstideale des deutschen Mittelalters verkörpert! Mit welcher Raschheit kam bei ihm seit 1505 der Geist der oberitalienischen Renaissance zum Durchbruch! Man betrachte die südländische Architektur auf den beiden Heiligenbildern im Germanischen Museum zu Nürnberg vom Jahre 1505, welche paarweise die Heiligen Christophorus und Vitus, St. Sebastian und Kaiser Maximian darstellen, man bewundere den stilvollen Renaissancethron, der auf dem bekannten Augsburger Bilde von 1507 erscheint, man staune über die Realistik der beiden Madonnenbilder von 1509 und 1510 im Germanischen Museum, wovon das letztere, die Madonna dem Kinde eine Traube reichend, den Schöpfungen der grössten Italiener nahekommt!

Obschon Hans Burgkmair um die Jahrhundertwende der Malerzunft noch nicht lange als Meister angehörte, muss er doch in Augsburg bereits einen bedeutenden Ruf genossen haben; es würden ihm sonst nicht neben dem älteren Holbein so grosse Aufträge, wie die drei Basilikenbilder, St. Peter, Johannes im Lateran und Santa Croce zu teil geworden sein. Die Frauen von St. Katharina konnten zufrieden sein. Der junge Meister entfaltete in diesen seinen ersten grossen Gemälden die ganze Vielseitigkeit seines Geistes und den ungewöhnlichen Reichtum seines Farbensinnes. „Alle diese Bilder", so fasst Richard Muther sein mitunter etwas strenges Urteil über die Burgkmairsche Basilikenbilder zusammen[63], „welche der Künstler im Alter von 28 bis 31 Jahren gemalt hat, zeigen ihn schon als einen sehr tüchtigen und durchaus selbständigen Meister. Die Komposition der Petersbasilika ist zwar noch nicht geschlossen (?) genug und steht gleichzeitigen Nürnberger Arbeiten nach, auch die Falten der Gewänder sind noch scharf und verzwickt, die im Mittelalter beliebten goldgemusterten Stoffe noch mit Vorliebe angewandt; aber es finden sich doch schon vortreffliche Einzelheiten.

Die Landschaft auf der oberen Abteilung „Christus am Oelberg“ ist bei weitem schöner als alles, was die fränkische Schule in dieser Zeit leistet. Bei den Männern ist vornehme Gesichtsbildung, bei den Frauen Feinheit und Würde angestrebt; die Hände sind mager und spitz, aber gut modelliert; die Farbenzusammenstellung ist von grossem Reiz. In der Basilika San Giovanni finden wir sonderbarer Weise die Köpfe härter und die Färbung schwerer, während die Kirche St. Croce wieder als vortrefflich gelten kann. Da haben wir auf dem Mittelbilde die wunderbare Gestalt der zum Kreuze emporschauenden Maria, die treffliche Figur des frommen Hauptmannes, die lebendig bewegten Gruppen der Pilger, dazu auf den Flügelbildern den Gegensatz der gottergebenen Demut der Jungfrauen zu der rohen Wildheit der Heiden. Die Fleischtöne sind auf allen Bildern streng realistisch durchgeführt. Es zeigt sich auf den ersten Blick, dass Hans Burgkmair weit mehr als der Meister LF und Hans Holbein der Aeltere schon damals auf dem Boden der neuen Zeit stand.“ Der ältere Holbein dürfte hier etwas unterschätzt sein; während

Abb. 58. Die Basilika von St. Peter. Gesamtansicht. Burgkmair. Kgl. Galerie zu Augsburg.

Holbeins tiefe Innerlichkeit auf charakteristische Erfassung des Menschenwesens hindrängte, richtete sich Burgkmairs Augenmerk auf Farbenstimmung und landschaftliche Reize. Sehr gut entspricht dieser gegensätzlichen Veranlagung das Aeussere der beiden Künstler in ihren Selbstbildnissen. Während aus dem Gesicht des älteren Holbein ein schwermütiges Insichgekehrtsein spricht, verraten die scharfen Augen, die feingeschnittene Nase und die kritischen Mundwinkel des Burgkmairschen Kopfes mit der freien, gewölbten Stirne einen Mann, der die äusseren Erscheinungen der Dinge klar erfasst und gegeneinander abwägt.

Wir wenden uns nun dem Basilikabild von St. Peter zu, welches Burgkmair auf Bestellung der Chorfrau Anna Riedler im Jahre 1501 vollendete. (Abb. 58.) Richard Muther vermisst in der Gesamteinteilung der grossen Tafel die erforderliche Einheit, aber mit Unrecht. Kein Bild des Basilikencyklus offenbart auf den ersten Blick so klar und ergreifend den Gedanken des Künstlers. Es war ein keckes Wagstück, das gegebene Spitzbogenfeld wagerecht zu halbieren, so dass es in eine obere und untere Fläche zerfiel; man kann nicht behaupten, dass der Versuch missglückte, wenn er auch in der Reihe der späteren Basilikenbilder nicht wiederholt wurde. Die herkömmliche Dreiteilung nach Art eines Flügelaltars wird zu gunsten einer naturgemässen Anordnung des Stoffes aufgegeben. So sehr betonte der Meister die gewählte Scheidung, dass er die obere Scene, Christi Todesangst im Oelgarten, in eine reiche farbenprächtige Landschaft setzte, während sich unten die prächtigen Gruppen der vierzehn Nothelfer mit dem heiligen Petrus in der Mitte von einem einfachen dunklen Hintergrunde abheben; oben ein lebendig geschilderter thatsächlicher Vorgang, unten eine sehr gelungene Versinnlichung der Jubiläumsgnade. St. Peter thront vor seiner Basilika, mit der Tiara auf dem Haupte, einem grossen Schlüssel in der Linken und einem graziös geschwungenen Spruchband in der Rechten, auf welchem die Worte zu lesen sind: Auctoritate apostolica dimitto vobis omnia peccata, Aus apostolischer Macht vergebe ich euch alle Sünden. (Abb. 5.) Der Künstler malte unter dem frischen Eindrucke des Jubiläums, das so viele Pilger nach dem ewigen Rom gezogen hatte und schliesslich auch auf die deutsche Heimat ausgedehnt worden war. Dass Burgkmair die Peterskirche selbst sah, ist nicht anzunehmen. Seine Architektur giebt in ziemlich schematischer Weise eine dreischiffige, romanische Säulenbasilika wieder. Alfred Schmid ergeht sich in allen möglichen Vermutungen, um die Kirche, die etwa zum Muster diente, aufzufinden oder sonst die Herkunft der Zeichnung zu erklären. „Während nämlich," so schreibt er[64], „bei Holbein an Stelle der Basilika Gebäude figurieren, welche, wie der Augsburger Dom, aus romanischen und gothischen Bauteilen zusammengesetzt sind, sehen wir hier in der That die Front einer altchristlichen Basilika, welche als Ganzes sehr an S. Miniato bei Florenz erinnert, aber die Verkleidung von antiken Pilastern und Bogen unten kann auch einer venezianischen Kirche, wie etwa S. Maria de' Miracoli, entnommen sein. Ueber diesen Bogen befindet sich ein Mosaik: Christus in der Mandorla, zu seinen Seiten zwei Apostel, wo der Faltenwurf noch deutlich erkennbar einen anderen Stil als den Burgkmairs zeigt. . . . Es könnte nun allerdings die Zeichnung der Basilika von einem italienischen Maler herrühren. Jacobo de' Barbari war notorisch um 1500 in Augsburg, und 1501 wurde, wie die Chroniken berichten, ein ‚italienischer Maler' im Stadtgraben von einem Hirsch getödtet. Bedenkt man aber den regen Wechselverkehr zwischen Augsburg und Venedig, und bedenkt man, dass auch Dürer damals schon in Italien gewesen war, so liegt der Gedanke doch sehr nahe, dass Burgkmair schon damals Italien gesehen und sein Blick auch die Werke einer freieren Monumentalkunst gestreift hat, welche ihm dann beim Entwurf dieses Bildes vorschwebte." Hätte der Meister damals Italien wirklich gesehen, so würde sein empfängliches Auge den neuen Stil viel gründlicher betrachtet haben! Burgkmair ist gerade derjenige Künstler, welcher mit immer fruchtbarer Phantasie und einem merkwürdigen Geschick nach gegebenen Beschreibungen Menschen, Tiere und Pflanzen zeichnete. So findet man auf seinem Bilde „Johannes auf Patmos" die verschiedensten ausländischen Gewächse und auf seinem Basilikabilde von 1504 bekämpft ein leibhaftiger Indianer aus Amerika die hl. Ursula mit ihren Gefährtinnen. Auch bei der Peterskirche verwertete der Maler irgend welche Beschreibung. Die Fassade der alten Basilika von St. Peter trug nämlich „ein

von Paul I († 767) gestiftetes Mosaikbild. Es war über und zwischen den beiden Reihen von je drei Fenstern angeordnet. Oben thronte Christus; um ihn standen die Symbole der Evangelisten, zwischen den Fenstern Heilige und Konstantin, der Stifter des Baues."[65] Die alte, erhaltene Abbildung zeigt unmittelbar neben dem sitzenden Christus beiderseits einen anbetenden Heiligen und daneben wagerecht angeordnet je zwei Evangelistensymbole. Von diesem Mosaik besass Burgkmair offenbar Kenntniss und suchte es auf seiner Basilika nachzuzeichnen. Er bildete Christus in altertümlicher steifer Weise mit einem aufgeschlagenen Buch in der Linken, die Rechte segnend erhoben, auf einem antiken Stuhle sitzend, rechts und links vom Kopfnymbus die Buchstaben a und o. Ein breiter doppelter Kreis trennt den Welterlöser und Weltenrichter von den quadratisch angeordneten Evangelistensymbolen; die Apostelfürsten Petrus und Paulus, letzterer das aufwärts gerichtete Schwert in der Rechten, stehen auf den Seiten. Der goldfarbige Grund lässt die Gestalten scharf hervortreten. — Die offenstehenden Thore der Basilika deuten wohl auf die Jubiläumszeit, während welcher die vier Pilgerkirchen nie geschlossen wurden. Etwa halb so hoch als die drei Hauptportale, welche, nur durch schmale Pfeiler geschieden, fast die ganze Front des Hauptschiffes einnehmen, ist die Jubiläumspforte gebildet, welche in das rechte Seitenschiff führt und, wie bereits bemerkt, die schön gewundene, ornamentierte Säule, angeblich vom Tempel zu Jerusalem, erkennen lässt. Die Aufschrift auf dem Thürsturz lautet:

ALEXANDE BORGIA · PPA · VI · PONT MAX
ANNO IVBELEI

„Alexander VI. Borgia, Papst, oberster Bischof, im Jahre des Jubiläums."

Es dürfte hier am Platze sein, die Frage nach der Vorlage dieser Abbildung der Jubiläumspforte von 1500 etwas näher zu untersuchen. Als im Herbste des Jahres 1900 in München der internationale Kongress katholischer Gelehrter tagte, hatte der Verfasser Gelegenheit, vorliegende Untersuchungen über die Basilikenbilder einem auserlesenen Kreise von Fachgenossen vorzulegen und deren Urteil zu vernehmen. Von geschätzter Seite wurde bei dieser Gelegenheit geäussert, ein früherer Konservator der kgl. Gemäldegalerie zu Augsburg habe in seinen hinterlassenen Papieren die Ansicht ausgesprochen,

Fig. 59.

Die Jubiläumsmünze von 1500. Vorderseite. Papst Alexander VI.

Die Jubiläumsmünze von 1500. Rückseite. Eröffnung der Porta santa.

Burgkmairs goldene Pforte sei nach der Jubiläumsmünze des Papstes Alexander VI. entworfen. Die plastische Bildung des Rankenwerkes auf der gewundenen Säule schien diese Aufstellung zu bekräftigen. — In seinem grossen Werke über die päpstlichen Münzen von der Zeit Martin V. bis 1699 bespricht Philipp Bonanni[66] eine Jubiläumsmünze Alexanders VI., giebt eine etwas mangelhafte Zeichnung und tritt für die Echtheit der Medaille ein. Die kgl. Münzsammlung zu München besitzt einen Zinkabguss der fraglichen Denkmünze, nach welchem unsere Abbildung auf Grund einer Originalphotographie hergestellt ist. (Abb. 59.) Die Vorderseite zeigt das Bild des Papstes Alexander VI., barhaupt, angethan mit dem Kirchenmantel (cappa) mit breitem, reichgesticktem Saume. Die Umschrift lautet: · ALESSANDRO · VI · PONT · MAX · Aus der halb italienischen halb lateinischen Form der Legende (Alessandro statt Alexander) kann man die Herkunft und Herstellung der Münze durch einen italienisch sprechenden Fälscher erschliessen. Die Rückseite enthält eine figurenreiche Darstellung: Der Papst, durch die Tiara gekennzeichnet, legt einen Stein auf die Schwelle, daneben ein Bischof, der ihm einen zweiten (?) reicht; drei weitere Bischöfe stehen hinter dem Papste, ausserdem fehlen Kleriker mit Kreuz und brennenden Kerzen nicht. Die

Legende besagt: · RESERAVIT · ET · CLAVSIT · ANN · IVB · M · D · „Er öffnete und schloss (die Pforte) im Jubeljahre 1500.“ Vergleicht man das schräggestellte, bloss angedeutete Thor der Münze mit Burgkmairs Darstellung der goldenen Pforte, so leuchtet auf den ersten Blick ein, dass hier von einer Vorlage für den Maler keine Rede sein kann. Ausserdem ist die Geschichte der Jubiläumsmünzen eine sehr heikle Sache. Die älteren Medaillen sind zum Teil sicher unecht, zum Teil sehr zweifelhaft. Man fertigte sogar eine Denkmünze für das erste Jubiläum vom Jahre 1300, welche vorne den Papst Bonifaz VIII. (Bonifatius VIII. Pont. M.) mit Tiara und Mantel, rückwärts eine fast quadratische, mehr einem Bilderrahmen ähnliche Thüre zeigt mit je einem Leuchter auf beiden Seiten und dem Brustbilde des Erlösers darüber. Die Umschrift lautet: Justi intrabunt per eam, „Die Gerechten werden eingehen durch sie“. Dasselbe rückseitige Bild findet sich auch mit dem Kopfe Clemens VI., Bonifaz IX., Martin V. und anderer Päpste. Während bisher die Numismatiker gemeinhin sämtliche Jubiläumsmünzen vor 1500 für gefälscht erklärten, möchte neuestens Herbert Thurston S. J. in seinem soeben erschienenen Werke über „das hl. Jahr des Jubiläums“ glaubhaft machen, dass eine echte Jubiläumsmünze des Papstes Martin V. von dem beschriebenen Typus die Vorlage für die übrigen Fälschungen bildete.[67] In der That will der Numismatiker Venuti, der im Jahre 1743 sein Werk über „die vorzüglicheren päpstlichen Münzen“ veröffentlichte, eine derartige echte Münze gesehen und von den späteren Fälschungen unterschieden haben;[68] aber er bemüht sich, das Brustbild des Erlösers zwischen zwei Leuchtern als Wappen der Brüderschaft von „Sancta Sanctorum“ beim Lateran zu deuten. Hier bleibt jedoch sowohl die Thür als die Umschrift unverständlich; ausserdem nimmt die Medaille offenbar Bezug auf die bereits im 15. Jahrhundert vorhandene Legende von dem wunderbaren Erlöserbilde, das von Engeln durch die goldene Pforte des Lateran getragen wurde. Thurston giebt nach einer Originalphotographie die Abbildung einer fraglichen Jubiläumsmedaille des Papstes Sixtus IV. vom Jahre 1475, welche vorne das Bild des Papstes mit Tiara und Mantel (Sixtus IIII. Pon. M. ano. iubileii [sic]), rückwärts genau dieselbe Thüre, wie unsere Alexandermünze, zeigt; der Papst steht aufrecht und schlägt mit einem Hammer auf die Pforte, die nicht mit Mauerwerk ausgefüllt ist, sondern im Gegensatz zu der deutlich gezeichneten Mauer nebenan als hölzern gedacht werden muss. Zwei Kleriker begleiten den Papst, von denen der eine niederkniet, ähnlich wie auf der Alexandermedaille. Wäre die Jubiläumsmünze Sixtus' IV. authentisch, so dürften wir darin das unmittelbare Vorbild für die Medaille von 1500 sehen. Thurston verteidigt unbedenklich die Echtheit der Sixtusmedaille; einmal äusserten mehrere hervorragende Münzkenner der Neuzeit, die von dem strittigen Gegenstand nichts wussten, keinerlei Verdacht, sodann erklärten die Sachverständigen der Münzabteilung im Britischen Museum die Ausführung der Münze für einwandfrei und ausserdem giebt es eine gefälschte Jubiläumsmünze eben des Papstes Sixtus IV., welche in der Darstellung abweicht, den gewöhnlichen Typus des 16. Jahrhunderts aufweist und den Namen des bekannten Nachbildners G. Palladio trägt. Eine angebliche Jubiläumsmedaille für das Jahr 1525 stellt den Papst Clemens VII. dar, wie er mit einem langstieligen Hammer das Mauerwerk der hl. Pforte beseitigt; hinter ihm kniet eine Schaar Pilger. Hingegen trägt die Jubiläumsmedaille des Papstes Clemens X. vom Jahre 1675 fast dasselbe rückseitige Bild der Schliessung der hl. Pforte wie unsere Denkmünze von 1500; nur einige Personen des Gefolges sind hinzugefügt. Bei der Zweifelhaftigkeit der Sache richtete ich an den Bibliothekar der vatikanischen Bibliothek, P. Franz Ehrle eine Anfrage, ob die Jubiläumsmedaille von 1500 in der vatikanischen Münzsammlung vorhanden sei und daselbst für echt gehalten werde; am 28. November 1900 erhielt ich folgende Auskunft: „Wir haben die Medaille mit der betreffenden Inschrift, wie ich glaube; sie gehört zu der Serie von Papst-Medaillen, deren Stempel (frühestens aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) in der ehemals päpstlichen, nunmehr kgl. Münze noch vorhanden sind, wesshalb Abdrücke noch heute, um ein paar Lire das Stück, zu haben sind.“ Soviel über die älteren Jubiläumsdenkmünzen. Keinesfalls kann man auf so fragwürdige Zeugnisse die Behauptung stützen, die Ceremonie der feierlichen Eröffnung der goldenen Pforte sei schon vor dem Jahre 1500 in Uebung gewesen. Selbst wenn einige Jubiläumsdenk-

münzen des 15. Jahrhunderts echt wären, würde man daraus keine sicheren Folgerungen für die Eröffnung einer heiligen Pforte ziehen dürfen. Das Münzbild könnte ursprünglich nur eine symbolische Darstellung der Schlüsselgewalt des Nachfolgers Petri gewesen sein. Thurston bietet hierfür mehrere Belege, deren einer bis in die Zeit des zweiten Jubiläums, 1350, zurückgeht.

Unter den Rompilgern des zweiten grossen Jubiläums vom Jahre 1350 befand sich auch Alberich von Rosate, ein berühmter Kanonist. In einem Artikel seines grossen Wörterbuches des kanonischen und bürgerlichen Rechtes erzählt er uns, wie er „durch Gottes Gnade zusammen mit seiner Frau und drei Kindern, bei dem genannten Ablass (von 1350) zugegen war und wie alle mit Gottes Hilfe wohlbehalten wieder heimkehrten". Alberich giebt die echte Jubiläumsbulle Clemens' VI. vollständig wieder, fügt aber ein zweites Schriftstück bei, dessen Inhalt ihm schön, jedoch zweifelhaft scheint. Die letztere angebliche Bulle berichtet von dem Erscheinen einer römischen Deputation vor Clemens, um die Verminderung des Jubiläumszwischenraums von 100 auf 50 Jahre zu erbitten. „Und weil die Abgesandten", sagt der Papst, „eine lange Geschichte vorzubringen hatten, gaben Wir Befehl, dass ein Konsistorium für den Morgen anberaumt werde; allein in der Nacht vor dem Konsistorium erschien uns in einem Gesicht ein ehrwürdiger Mann, der zwei Schlüssel in seiner Hand trug und folgende Worte an Uns richtete: „Oeffne die Thüre und lasse ein Feuer davon ausgehen, wodurch die ganze Welt erwärmt und erleuchtet werde"; und am folgenden Tage lasen Wir die Messe von Unserer Lieben Frau in der Meinung: wenn das Gesicht wirklich von Gott sei, möge es ein zweites Mal erscheinen, wenn es aber Einbildung oder Täuschung sei, möge es ein für allemal verschwinden. Nach diesem Gebet erblickten Wir jedoch das Gesicht wiederum in der folgenden Nacht". Nach einem andern Wortlaut derselben vorgeblichen Bulle, den Amort in seinem Werke über den Ursprung der Ablässe anführt (De origine indulgentiarum, Venedig 1738 S. 70), ergiebt sich die Vorstellung von der Oeffnung der Pforte noch leichter. „Wir knieten nieder", sagt der Papst von sich selbst, „mit blossen Knieen und zum Himmel erhobenen Händen und dann öffneten und erschlossen Wir für die Sünder das heilige Thor des Paradises mit folgenden Worten". In diesen von Zeitgenossen erdichteten Schriftstücken kommt das Denken und Fühlen der Zeit zum Ausdruck.[69] Mit Recht verweist Thurston auch auf die ganze, mehr als tausendjährige Bussdisziplin der Kirche, welche den Begriff der Busse als Verstossung aus dem Heiligtum, als Ausschluss von den hl. Geheimnissen einbürgerte. War auch im Laufe der Zeit die Büsserordnung grossenteils erschlafft, so mochten doch die Ceremonien daran erinnern, die im Advent, am Aschermittwoch und Gründonnerstag in den Kathedralen der einzelnen Diözesen stattfanden. Das berühmte römische Pontifikale, welches 1520 in Venedig bei Lukas Antonius de Giunta gedruckt wurde, enthält mehrere Holzschnitte, welche die damaligen Busscerемonien in den bischöflichen Kirchen veranschaulichen. Meistens hat die Kirchenthüre dabei eine Bedeutung. Einmal knieen die noch ausgeschlossenen Büsser vor einer offenen Thüre und werden dem vor dem Altare sitzenden Bischofe durch einen Diakon gezeigt; sodann führt der Bischof die Büsser, die sich bei der Hand fassen und eine Reihe bilden, durch die Thüre in das Heiligtum ein; zuletzt knieen sie in der Nähe der Kirchenthüre vor dem Bischofe und eine Rubrik am Ende der langen Ceremonien sagt: „Zuletzt gewährt er (der Bischof) ihnen einen Ablass nach seinem Gutdünken". Auch beim Portiunkulaablass zu Assisi spielte die Oeffnung der Thüre des Kirchleins eine Rolle. Ungeheure Volksmassen warteten vor der verschlossenen Pforte, bis die Stunde der feierlichen Eröffnung kam. In einem Erlass des Papstes Clemens V. heisst es: „Man pflegt alljährlich am 1. August ungefähr um die Vesperstunde die genannte Kirche zu öffnen . . ."[70] Die Gedanken, welche unserer Ceremonie der Jubiläumspforte zu Grunde liegen, lassen sich unschwer zurückführen auf eine Reihe von Schriftworten über die Einheit der Kirche und deren Schlüsselgewalt.

Burgkmair's Basilikabild von St. Peter darf unbedenklich als eine künstlerische Verherrlichung der Jubiläumsfeier selbst aufgefasst werden. Wenn nicht das erste und älteste, so ist es jedenfalls das wertvollste Jubiläumsbild, das jemals gemalt wurde. Die Vorstellung, dass der Patron einer Kirche vor derselben erscheint und sich an die Besucher wendet, kehrt wieder auf einem Stiche des britischen Museums, der für das Jubiläum von 1575 bestimmt war. Hier sind die sieben

Hauptkirchen Roms abgebildet und vor den vier Jubiläumskirchen stehen, von Pilgern umringt, deren Titelheilige, St. Peter, St. Paul, Johannes der Täufer (eine Verwechslung) und die Madonna. Beachtenswert ist dabei zugleich der Zusammenhang der Jubiläumswallfahrten mit der gewöhnlichen Pilgerfahrt nach den sieben Hauptkirchen. Beim Jubiläum wurden drei Basiliken, San Lorenzo, San Sebastiano und Santa Croce ausser acht gelassen, um eine grössere Zahl von regelmässig wiederholten Kirchenbesuchen zu ermöglichen. Wenn Herbert Thurston Recht hätte, besässen wir ein Jubiläumsbild aus der Entstehungszeit der Jubelfeier selbst. In der Lateranbasilika erhielt sich nämlich bis auf den heutigen Tag ein Fresko, welches den Papst Bonifaz VIII. darstellt, wie er zwischen zwei Klerikern von einer Ballustrade aus den Segen erteilt. Der eine Begleiter hält

Abb. 60. Petruskopf. Petersbasilika. Burgkmair.

ein aufgerolltes Pergamentblatt in den Händen, dessen Inhalt er wohl vorzulesen hatte. Thurston entdeckte nun in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand eine Zeichnung, welche die ganze Komposition des ursprünglichen Gemäldes wiedergiebt. Es fehlt die Loggia, welche eine moderne Ergänzung ist. Den Papst umgeben Prälaten, Soldaten und Hofleute; der päpstliche Schirm überschattet das Kirchenoberhaupt, nebenbei bemerkt, eines der ersten Beispiele dieses Gebrauches; unten steht eine grosse Volksmenge und blickt zum Papste empor. Das Fresko wurde bald dem Cimabue (1240 bis nach 1300), bald Giotto (1276—1336) zugeschrieben; Panvinio in seinem Buche über die sieben Hauptkirchen Roms und Kardinal Rasponi in seinem Werk über den Lateran (1656) reden davon. Allein es giebt keine Gewähr dafür, dass hier die Verkündigung des ersten Jubiläums von 1300 gemeint sei; Rasponi sieht darin einfach die Erteilung des päpstlichen Segens urbi et orbi nach altem Herkommen. Thurston selbst teilt eine moderne Zeichnung von Pietro Gagliardi mit, wo der Papst von der Loggia der Peterskirche aus den Segen erteilt und ein Diakon mit einer entfalteten Pergamentrolle vorkommt.[71]

Burgkmair's Gemälde hingegen kann nicht missverstanden werden. Der hl. Petrus sitzt in vollem päpstlichen Ornate vor seiner Basilika; die Jubiläumspforte ist weit geöffnet. Der Apostelfürst übt sein oberstes geistliches Richteramt über die schuldbeladene Welt aus; er hält den Schlüssel des Himmelreiches in seiner Linken; der reichgeschnitzte, spätgothische Lehnsessel ist ein Richterstuhl. Ueber die Bedeutung dieses höchsten Tribunals giebt das Spruchband Aufschluss. Ein buntgestreifter Teppich bedeckt den Boden; davon hebt sich das weisse Linnen des priesterlichen Gewandes (der Albe) wirkungsvoll ab, nur sind die rauhen Falten mit ihren scharfen, altertümlichen Brüchen für den Stoff zu schwer. Ueber der Albe wird das Gewand des Diakons, die Dalmatika, sichtbar; denn der Bischof trägt beim feierlichen Hochamte zum Zeichen seiner priesterlichen Vollgewalt auch die auszeichnenden Kleidungsstücke der niederen Aemter. Den Ornat vollendet der grosse, gothisch gemusterte Chormantel, dessen breitornamentierte Säume von einem edelsteingeschmückten Bande zusammengehalten werden. Auf dem Haupte ruht eine überaus kostbare Tiara, vom Kreuze überragt, mit den drei bekannten Kronreifen geziert. Die bischöfliche Mitra entstand aus

einer spitzen, zuckerhutförmigen Mütze, welche in der antiken Kunst den Phrygier kennzeichnet, aber im liturgischen Gebrauche erst auf einem Gemälde des 11. Jahrhunderts in der Unterkirche von San Clemente in Rom nachweisbar ist. Der spitze Hut wurde etwas später mittels einer Binde am Kopfe befestigt, deren Enden am Nacken herabhängen oder über die Schulter nach vorn gelegt sind. Das erste Beispiel einer solchen Binde um den liturgischen Hut findet sich in der alten Kathedrale des Sabinerlandes auf einem höchst merkwürdigen Fresko, an der schwer zugänglichen Vorderseite der Confessio, des Altargrabes; der Gedanke an die antike Priesterbinde (infula) liegt zwar sehr nahe, wird aber durch die altchristlichen Denkmäler nicht gestützt, da dort Priester und Bischöfe immer barhaupt erscheinen. Die Tiara mit den drei Kronen geht auf Papst Bonifaz VIII. (1294 bis 1303) zurück. Burgkmair stattete mit derselben bereits den hl. Petrus aus; man beachte die sorgfältige Angabe der Infulbänder auf den Schultern des Apostelfürsten. Um die hohepriesterliche Gewandung zu vervollständigen, fehlen auch die bischöflichen Handschuhe nicht; darüber angesteckt sind kostbare Ringe, so am Mittelfinger und kleinen Finger der linken und auffallenderweise am Daumen der rechten Hand.

Alfred Schmid rechnet diese Petrusgestalt, die das ganze Bild beherrscht, gegenüber den gleichzeitigen Werken des älteren Holbein, „wo die figürlichen Darstellungen sozusagen an die Ecken verteilt sind", dem Meister zu besonderem Verdienste an; Burgkmair „setzt die Hauptfigur, den Apostel Petrus, unten in die Mitte, gleichsam als Zentrum der beiden (?) über ihm sich wölbenden Bogen und die Nothelfer umgeben ihn wie einen Fürsten sein Hofstaat". Während namentlich bei Zeitblom die bewegten Figuren verzerrt sind und die ruhig stehenden oder sitzenden stets noch etwas Steifes an sich haben, ist hier „bei dem thronenden Petrus alles bis in die Fingerspitzen hinein belebt". Obwohl unser Gewährsmann den Meister von Kolmar als eigentlichen Lehrer Burgkmair's ansieht, giebt er doch bei letzterem in manchen Punkten entschieden Fortschritte über Schongauer hinaus zu: „Der Petrus sitzt so frei und selbstbewusst da, wie keine Figur bei dem grossen Kolmarer und die Knochen von Händen und Füssen, die auch Burgkmair stets sehr betont, sind doch schon hier nicht mehr so abstossend und stark hervortretend". Während Woltmann meint, Burgkmair habe sich aus der Schule Schongauer's unter den Einfluss Dürers begeben und sich an dessen Holzschnitten weiter ausgebildet, stellt Alfred Schmid eine solche Heranbildung entschieden in Abrede, obwohl Burgkmair selbstverständlich die Werke des grossen Nürnbergers gekannt und gewürdigt habe. „Im Gegenteil: in der ganzen Apokalypse findet sich trotz ihrer historischen und ewigen Bedeutung keine thronende Figur, die sich an künstlerischer Freiheit mit dem Petrus auf dem ersten Bilde Burgkmairs messen könnte."[72]

Verglichen mit dem Petrustypus des älteren Holbein (Abb. 48), zeichnet sich derjenige Burgkmairs durch grössere Anmut aus, steht jedoch, was Gefühlsausdruck anlangt, etwas zurück (Abb. 60). Wie der Kopf des schlafenden Petrus in der Oelbergscene zeigt, fehlt dem Burgkmair'schen Typus die Stirnlocke; der Bart spaltet sich am Kinn, bedeckt auch die Oberlippe und ist zierlich gekräuselt. In der leichten Neigung des Hauptes liegt der Ausdruck einer milden, väterlichen Gesinnung: die Drehung des Gesichts und die Richtung der Blicke nach rechts erklärt sich wohl durch die gebührende Rücksichtnahme auf die Madonna mit dem Christuskinde, welche seitwärts unter den Nothelfern Platz genommen hat. Der Augenaufschlag zur Seite und die leicht geschlossenen Lippen haben etwas Sanftes und Freundliches, erwecken Ehrfurcht und Vertrauen zugleich, und doch liegt in der starken Nase mit breitem Rücken und grossen Flügeln, in dem tief eingesenkten Ansatz des Nasenbeines und in den zwei senkrechten Stirnfalten über der Nasenwurzel etwas Energisches und Hoheitsvolles. Von ähnlicher Auffassung ist der betrachtende Petrus in der Kunsthalle zu Karlsruhe mit der Jahreszahl 1518, welchen Graf Pückler-Limburg einem anderen schwäbischen Meister, Martin Schaffner aus Ulm, zuteilt. Der Apostel, nur mit dem Oberkörper sichtbar, beugt sich über eine steinerne Brüstung, predigt jedoch nicht etwa dem untenstehenden Volk, obwohl die Linke sprechend erhoben ist, sondern schaut begeisterten Blickes nach oben; der Mund ist pathetisch geöffnet und auf dem Marmorsimse der Brüstung liest man: „Omnia nuda oculis eius", Alles ist bloss (und aufgedeckt) vor seinen Augen (Hebr. 4, 13.), vor den Augen Gottes. Der Apostel hat ganz kahlen Vorder-

schädel und ungeteilten, vollen Bart; er trägt die Albe und darüber ein dunkelrotes golddurchwirktes Pluviale; unter dem Arm hält er ein Buch mit beschlagenen Ecken und in der rechten Hand einen grossen Schlüssel, der zwar als grober Thorschlüssel mit dem prächtigen, gothisch stilisierten Schlüssel bei Burgkmair nicht zu vergleichen ist, von dem aber an einer Schnur noch zwei kleinere Kasten- oder Thürschlüssel herabhängen.[73]

Wie eine Vision mutet uns Burgkmair's St. Peter an, der Schlüsselträger und Sündenrichter, umgeben von himmlischem Hofstaat! Wer die heutige Peterskirche durchwandert, gewahrt im linken Seitenschiffe nahe der Ecke des Chores einen erhöhten Thron; es ist der Stuhl des Grosspönitenziars, eines Würdenträgers aus dem Kardinalskollegium, der hier an bestimmten Tagen des Jahres als Stellvertreter des Papstes das kirchliche Richteramt in Gewissenssachen ausübt. Zwar fehlt dem Apostelfürsten bei Burgkmair die lange Rute, womit der Grosspönitenziar die gesenkten Häupter der Reumütigen berührt, aber dafür schwingt St. Peter das Spruchband mit dem tröstlichen Wortlaut und der Jahreszahl 1501.

Wie oft ist die Kunst genötigt, unkörperliche Vorstellungen durch ein visionäres Bild zu veranschaulichen! Wie oft bediente sich namentlich die mittelalterliche Malerei des Kompositionsmittels der Vision! Der schaffende Künstler hat etwas gemein mit dem beschaulichen Mystiker. Mit Recht wurde neuestens darauf hingewiesen, dass die Brüder van Eyck in der Komposition des grossen Genter Altarwerkes (1432 vollendet) keineswegs etwas völlig Neues ersannen. Die mystische Verherrlichung des Messopfers auf diesem Gemälde, das zu den berühmtesten der ganzen Kunstgeschichte gehört, stimmt auffallend überein mit einer grossen Vision, welche die Schwester Mechtild von Magdeburg um die Mitte des 13. Jahrhunderts erlebte und in ihrem „Fliessenden Licht der Gottheit" von sich berichtet. Nur versetzten die Maler den Altar mit dem Lamm und die ganze glänzende Versammlung von dem mit Blumen bestreuten Kirchenboden hinaus auf die mit Blumen bewachsene Wiese einer herrlichen weiten Landschaft. Das Lamm, auf dem Altar stehend, wird verehrt von einer grossen, prächtig gekleideten Gemeinde, die sich zusammensetzt aus den verschiedenen Gruppen der Heiligen, der Martyrer, der seligen Kleriker, der reuigen Sünder, der Bekenner, der keuschen Jungfrauen und anderer hingebungsvoller Gläubiger. Nach Mechtild's Gesicht füllte „das kräftige Gesinde des Himmelreiches" die Kirche so, dass für die Nonne kein Platz mehr blieb. Johannes der Täufer trug ein Lamm und setzte dasselbe auf den Altar. Als derselbe Johannes die Messe feierte und die Hostie in seine Hände nahm, da fügte sich das Lamm, das bis dahin auf dem Altar gestanden hatte, in die Oblate „und die Oblate in das Lamm, also, dass man die Oblate nicht mehr sah, sondern ein blutiges Lamm an einem roten Kreuze hängend". Auf ihre Bitte hin erhielt Mechtild das Lamm von Johannes gereicht zu geheimnisvoller Vereinigung. Man braucht nicht zu vermuten, „dass die Maler solche Berichte gelesen und erst durch die Lektüre zum Entwurfe ihrer Werke angeregt worden seien und sich nach dem Texte gerichtet hätten. Ganz undenkbar und ausgeschlossen wäre dies ja in einzelnen Fällen durchaus nicht; jedoch im grossen und ganzen ist natürlich eine solche Annahme als zu willkürlich von der Hand zu weisen. Die Art der Beeinflussung ist ganz allgemein zu denken: Die Visionen und die durch sie gewonnenen Vorstellungen setzten sich fest in das Bewusstsein des Volkes; von da aus befruchteten sie die Phantasie der Künstler und gaben ihr eine bestimmte Richtung, ja in vielen Fällen ganz bestimmte Vorlagen. Tausend unsichtbare Fäden haben diese Verbindungen über lange Zeiträume hinweggeknüpft" [74].

Alfred Peltzer giebt sich in seiner Schrift „Deutsche Mystik und deutsche Kunst" (Strassburg, Heitz 1899) viele Mühe, das künstlerisch Fruchtbare in der mystischen Litteratur des deutschen Mittelalters herauszuschälen. In ähnlicher Weise suchte Henry Thode in dem Buche „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien" das künstlerische Element in der mystischen Gottesverehrung zu würdigen: „So hoch sich schliesslich der Mystiker in dem grenzenlosen Gefühl des Einsseins mit Gott über alle Wirklichkeit der Zeit und des Raumes erhebt, so ruft er sich doch, um zu solcher Höhe zu gelangen, zuerst die Bilder vor die Seele, in deren Anschauung er die zerstreuten Geisteskräfte zur einheitlichen Thätigkeit sammelt". (Thode, Franz von Assisi S. 384.) Abgesehen von seinem Lehrer Thode vermisst Alfred Peltzer bei

den neueren Kunsthistorikern, wie Dohme, Janitschek, Franz Xaver Kraus, die nötige Bezugnahme auf andere kulturelle und geistige Erscheinungen, während doch die Schriftsteller der romantischen Schule in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts diesen Zusammenhang stets betonten. Noch Schnaase und Hotho, „die Väter unserer modernen Kunstwissenschaft", schilderten die geschichtliche Entwickelung der Kunst im Zusammenhang mit aller übrigen Kultur, mit dem jeweiligen Zeitgeist und Volkscharakter. Alle diese Männer huldigten der mystischen Kunstauffassung, welcher Peltzer das Wort redet. Besonders feinsinnig und treffend scheint ihm folgende Bemerkung Hotho's: „Ueberhaupt geht die Richtung dieser gesamten Kunst (nämlich der des Mittelalters in Deutschland und in den Niederlanden) von Hause aus dem Protestantismus entgegen". Peltzer betrachtet die deutsche Mystik als Vorläuferin der Reformation und ihre Vertreter, wie Meister Eckhart, Tauler und andere als Vorgänger und Vorbereiter Luthers; die mittelalterliche deutsche Kunst erscheine nur einem flüchtigen Blick als Dienerin der Kirche und die deutschen Mystiker hätten sich nur äusserlich innerhalb des Rahmens der Kirche gehalten [75]. Alfred Peltzer ist seines Zeichens Pantheist der gemütvollen, melancholischen Richtung; bekanntlich giebt es Pantheisten in allen vier Temperamenten und allen möglichen Mischungen. Leider verfällt unser Kunsthistoriker in den bedauerlichen Fehler, seine persönliche Richtung dem ganzen deutschen Volkscharakter gutzuschreiben. Der Grundzug des deutschen Wesens wäre hiernach ein mystischer, mit einem Zuviel an Gedanken und Gefühlen; er meint, die bildenden Künste seien für das deutsche Wesen noch allzu materiell; erst in der Musik habe der deutsche Geist die ihm ganz entsprechende Kunst, seine Befreiung gefunden, habe er das Spiegelbild der „Welt als Wille" nach der mystischen Kunstauffassung Schopenhauers erkannt; in seinem Kunstdrange gebe der Deutsche das Streben nach Selbstentäusserung im höchsten Maasse kund [76].

Sicherlich war es ein Glück für die gesamte Kunstwissenschaft, dass man sich seit Lübke und Springer mehr auf gründliche Einzelforschung über Künstler, Kunstschulen und Kunsttypen verlegte und „die grossen Zusammenhänge" zunächst bei Seite liess. Ehevor man ein Haus baut, müssen die Steine beigebracht und behauen sein. Kunst und Kultur des Mittelalters sind noch lange nicht so genügend erkannt, dass man darüber philosophieren könnte. Thatsache ist, dass die Kunst in Zeiten tiefgehender religiöser Reformbestrebungen jedesmal mächtige Anregungen empfing und dass religiöse Kunstwerke von allgemein ergreifender Gewalt nicht auf Linie und Pose, auf Farbe und Mache allein zurückzuführen sind. „Schöpfungen von machtvoller Wirkung", bemerkt Friedrich Schneider (Mainz), „entstehen nicht unter gewöhnlichen Voraussetzungen: sie erscheinen unter tiefgehenden Erregungen des Geisteslebens, wie sie bei Rogier van der Weyden in Zusammenhang mit dem Reformwerk der Brüder vom gemeinsamen Leben, mit der Pflege der mystisch-asketischen Richtung der Karthäuser am Ende des 15. Jahrhunderts auf niederländische Künstler, wie Quinten Massys und auch auf Albrecht Dürer sich geltend machten. Welchen Einfluss Savonarola auf die Kunst Italiens in dieser Hinsicht geübt hat, ist an Montagna, an Botticelli, an Bartolomeo della Porta und selbst an dem gewaltigen Michelangelo ersichtlich. . . Ganz in die Aufgabe der religiösen Kunst vertiefte sich Overbeck (Kreuztragender Christus). Ergreifend ist Dürer's Caput cruentatum (Haupt voll Schmerz und Wunden) und grosses Ecce homo; markerschütternd gar wirkt Matthias Grunewald in seiner Kreuzigung. Zeit und Menschen müssen bei einem Kunstwerk berührt werden, wenn nicht eine blosse ‚Aufgabe' gelöst werden soll" [77].

Mystik ist ein schwerwiegendes Wort. Der Mystiker sucht die Wahrheit nicht bloss zu erkennen, sondern auch lieb zu gewinnen. Sein ganzes Sinnen und Trachten wendet sich religiösen Idealen zu, die er sich geistig möglichst intensiv vergegenwärtigt. Die wahre Mystik steht mit der Wissenschaft, mit der Offenbarungslehre und mit dem thätigen Leben in keinem Gegensatz. Ausartungen des gesteigerten innerlichen Lebens ergeben sich jedoch sehr leicht, wenn das Gefühl über den Verstand obsiegt oder der ungezügelte Eigenwille die Schranken der göttlichen und menschlichen Gesetze durchbrechen will. Der Wert des innerlichen Lebens wurde in der Kirche von jeher gewürdigt, die Mystik war in der Völkerfamilie des Mittelalters hochgeschätzt. Jedes Volk hat wahre und falsche Mystiker aufzuweisen. Ob die germanischen Völker

in höherem Grade zu religiöser Innerlichkeit veranlagt sind als die romanischen Nationen, wer möchte es entscheiden? Hatte nicht Frankreich einen Bernhard von Clairvaux und Italien einen Franz von Assisi, einen Bonaventura? Allerdings wird zu gewissen Zeiten im Grossen und Ganzen ein Niedergang des innerlichen religiösen Lebens, ein zunehmender Hang zum Aeusserlichen bemerkbar; aber wechseln Aufschwung und Erschlaffung nicht beständig in der Geschichte der Menschheit?

Mystik und religiöse Kunst gehen vielfach dieselben Wege. Bezeichnenderweise finden sich die ersten selbständigen Malversuche in Deutschland während des 12. Jahrhunderts in illustrierten Handschriften, deren Text auf zwei grosse Seherinen, die hl. Hildegard, Aebtissin auf dem Rupertsberg bei Bingen († 1179) und Elisabeth, Benediktinerin im Kloster Schönau († 1164), zurückgehen! Welche Fülle von künstlerischer Gestaltungskraft offenbart sich im 13. Jahrhundert in den Gesichten der drei edlen Cisterciense rinnen des Klosters Helfta bei Eisleben, Mechthild von Magdeburg († um 1282), Mechthild von Hackeborn († 1299) und St. Gertrud, die „Grosse" genannt († um 1301)? Als in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts politische und kirchliche Wirren mit entsetzlichen Verheerungen durch Erdbeben, Hungersnot und Pest zusammentrafen und die Gemüter aufs Tiefste erschüttert wurden, entstanden die Freskencyklen der Totentänze. Während bereits Heinrich Suso (Dominikaner in Konstanz, gest. in Ulm 1366), eine Zierde der deutschen Mystik, nächtlicherweile im Klosterkreuzgang einherwandernd, ab und zu niederknieend, das Leiden Christi in seinen verschiedenen Teilen betrachtete, kam seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Kreuzweg mit Stationsbildern und Kapellen auf, wovon erstmals der Dominikaner Alvarus († 1420) Erwähnung thut. Den Mystikern verwandt war auch der ernste Kreis gebildeter Nürnberger, welcher sich um Johann von Staupitz sammelte (Sodalitas Staupitiana); Albrecht Dürer gehörte zu diesen Männern.

Hans Burgkmair empfing für sein Jubiläumsbild, — denn so darf man seine „Petersbasilika" bezeichnen, — genügend Anregung durch den mündlichen Bericht der Rompilger des Jubeljahrs 1500, sowie durch die Feierlichkeiten, welche in Augsburg um Weihnachten des folgenden Jahres[79] bei dem Einzug des Kardinals von Gurk und der Verkündigung des Jubiläums für Deutschland stattfanden. Das Basilikabild von St. Peter wuchs unmittelbar aus der religiösen Bewegung der Zeit heraus und spiegelt in seiner zeremoniellen Auffassung, in der Farbenpracht der Ornate und Gewänder die prunkvollen kirchlichen Feste jener Tage wieder.

Sehen wir zunächst ab von den Gruppen der vierzehn Nothelfer, die wegen ihrer religionsgeschichtlichen Bedeutung eine besondere Betrachtung fordern, und wenden wir unsere Aufmerksamkeit der herrlichen sitzenden Madonna mit dem Christuskinde zu, welche der Künstler zum idealen Mittelpunkt der ganzen Komposition machte, indem er St. Peter nach dem Welterlöser auf dem Schosse seiner Mutter blicken lässt (Abb. 61). Gleich den drei heiligen Jungfrauen in ihrer Umgebung erscheint die Himmelskönigin sehr mädchenhaft; ihrer höheren Würde entspricht jedoch eine grössere Ruhe uud Geschlossenheit. Die vornehme Haltung der jungfräulichen Mutter repräsentiert nach aussen hin die überirdische Hoheit, welche der Gottessohn, unbekleidet, in menschlicher Blösse nach Kinderart sorglos im Schosse seiner Mutter spielend, vermissen lässt. Die prächtige Krone mit dem zierlich verschlungenen, perlenbesetzten gothischen Laubwerk würde die Jungfrau noch nicht genügend als Himmelskönigin kennzeichnen, da auch St. Katharina, St. Margareth und St. Barbara gekrönt erscheinen; aber der Vorrang der Madonna ist doch gewahrt; während die umgebenden Heiligen ehrerbietig stehen, thront die Gottesmutter in ihrer Mitte. In die Schar der Heiligen eingegliedert, fand dieses Madonnenbild Burgkmairs noch nicht die gebührende Beachtung. Es gehört in die Reihe der eigentlichen repräsentativen Kultbilder, im Gegensatz zum Historienbild, wo die Madonna handelnd erscheint. Beide Arten von Madonnentypen lassen sich bei Burgkmair verfolgen. Obschon die handelnde Madonna, wie beispielsweise die Schmerzensmutter auf dem Basilikabilde von Santa Croce, naturgemäss weit lebendiger und individueller aufgefasst wird, bietet das ideale, innerhalb der Schranken einer strengen Ueberlieferung sich bewegende Kultbild mitunter einen besseren Massstab für die Gestaltungskraft eines Künstlers. Zeigen auch die Züge der sitzenden Madonna, die längliche Gesichtsform, die hohe Stirn, die geschwungenen Augenbrauen, die dünne, gerade Nase, der kleine

Mund, das eigens modellierte Kinn mit Grübchen auffallend grosse Verwandtschaft mit der Bildung der drei anderen Jungfrauen, es verrät sich trotzdem die Herrin in der demutvollen Magd mit den gesenkten Augen, dem etwas geneigten Haupte und leicht vorgebeugten Oberkörper. Ein Kenner der älteren deutschen und niederländischen Schulen dürfte sogar behaupten, dass der junge Burgkmair auf seinem ersten grösseren Gemälde schlechthin den altherkömmlichen Frauentypus verwendet; nichtsdestoweniger verbleibt dem Frühwerke des Meisters ein eigentümlicher Reiz, eine Strenge ohne Schablone, eine Anmut ohne Weichlichkeit. Ueber einem blumigen Kleide trägt die Madonna einen schweren blauen Mantel, der die ganze Gestalt mit Ausnahme des Kopfes umhüllt und sich in den eckigen Falten von künstlicher Regelmässigkeit bricht, die man an gothischen Skulpturen der guten Zeit gewohnt ist. Während die Mutter unbeweglich, ernst sinnend dasitzt, wendet der muntere Knabe sein vom Kreuznimbus umstrahltes Haupt lebhaft zur Seite; seine Augen schweifen in die Ferne, unbekümmert um die feierliche Versammlung und die bedeutsame Handlung der Sündenvergebung, welche sein Stellvertreter, St. Peter in päpstlichen Gewändern, eben vornimmt. Durch zarte Berührung schützen die Hände der Mutter das Kind vor dem Herabgleiten. Während der Kleine unachtsam ins Weite blickt, umklammern die Fingerchen seiner Rechten unwillkürlich den mit archaischer Zierlichkeit ausgestreckten Daumen der Mutterhand. Es ist ein feiner Zug, den wir dem jungen Burgkmair nicht gering anrechnen dürfen. Erscheint auch der Kindertypus des Meisters noch etwas befangen und ungeschickt, so ist doch das lebhafte, begehrliche Herumspähen des Kindes und das gleichzeitige krampfhafte Erfassen eines festen stützenden Gegenstandes trefflich beobachtet. Durch den hoheitsvollen Ernst der Mutter zusammen mit der genrehaften Lebendigkeit des Kindes entsteht ein Stimmungsbild voll Andacht und Freude. Burgkmair steht einer mystisch-visionären Auffassung der Madonna keineswegs ferne, wie sein bedeutsames Bild „Christus und Maria auf dem Throne" vom Jahre 1507, jetzt in der Galerie zu Augsburg, beweist. Christus sitzt da, gekleidet wie ein Bischof beim Hochamte, mit der einen Hand segnend, mit der anderen die Weltkugel auf dem Knie haltend; auf seinem Haupte vereinigen sich Dornenkranz.

Abb. 61. Madonna. Petersbasilika. Burgkmair.

Königskrone und Tiara; das eine Infulband ist in ähnlicher Weise wie bei St. Peter auf unserem Basilikabilde nach vorn über die Schulter gelegt. Diesem der deutschen Mystik entstammenden Christusbilde gegenüber erscheint die gekrönte Madonna als Himmelskönigin, gleichfalls sitzend, selbstvergessen sinnend. Ihre gefalteten Hände sind herabgesunken, die Haltung des Kopfes und des Oberkörpers, ja die ganze Schrägansicht stimmt überein mit der sitzenden Madonna des Basilikabildes. In demselben Maasse jedoch wie der freie Renaissancestil in Burgkmairs Kunst eindringt, wird die Madonna menschlich lebendiger; sie ersetzt nicht mehr durch strenge Ruhe, was dem Kinde an Hoheit der Erscheinung fehlt, sondern nimmt selbst teil an dem kindlichen Spiele. Sie hält auf dem Nürnberger Bilde von 1510 dem Knaben eine Traube vor und beobachtet dessen Bemühungen, eine Beere zu pflücken. Burgkmair gelangt von repräsentativer Kultdarstellung aus zur selben Madonnenbildung, die wir bei den grossen italienischen Meistern des freien Stils gewohnt sind und bei Raphael in höchster Vollendung finden. Trotz der genrehaften Motive, die verwendet werden, sind es keine Genrebilder; die Kunst hat Mittel, über Mutter und Kind, ohne unwahr zu sein, eine Fülle idealer, übermenschlicher Schönheit, überirdischer Verklärung auszugiessen, welche uns bei einem gewöhnlichen Bilde irdischen Mutterglückes unverständlich, ja lächerlich vorkäme. Mit Recht unterschied darum Keppler (in den historisch-politischen Blättern 1885 Bd. 96 S. 100f.) zwischen „religiösen" Bildern im engeren und strengeren Sinn" und „religiösen Genrebildern im reinsten und heiligsten Sinne des Wortes". Hiergegen glaubte Liell Stellung nehmen zu müssen im Anschluss an seine Ausführungen über Madonnenbilder in den Katakomben. Liells Buch war seiner Zeit (1887) nicht ohne Verdienst und hat in weiteren Kreisen auch heute noch seine Bedeutung wegen der zahlreichen Abbildungen schwer zugänglicher Fresken, stand jedoch textlich nicht ganz auf der Höhe und genügt jetzt in vielen Dingen den Anforderungen einer strengeren wissenschaftlichen Methode nicht mehr[78]. Die genrehaften Madonnenbilder des Urbinaten wollte Liell als strenger Ikonograph überhaupt nicht als Darstellungen der heiligen Jungfrau gelten lassen. „So lange es nur Eine Mutter Gottes giebt", so schreibt er, „so lange ist auch nur Eine Art der Darstellung die richtige. Sind darum gewisse Bilder nach Keppler keine religiösen Bilder im engeren und strengeren Sinne, so hören sie damit auf, überhaupt Bilder der allerseligsten Jungfrau zu sein. Oder seit wann verehren wir im Hause eine andere Mutter Gottes als in der Kirche? Es ist überall dieselbe jungfräuliche Mutter des Sohnes Gottes." Mit Schärfe verurteilte Detzel diese kunstfeindliche Auffassung bei Besprechung des genannten Buches, indem er entgegenhielt: „Es giebt auch nur Einen Christus, wer aber in aller Welt wollte behaupten, dass nur eine Art der Darstellung desselben die richtige sei? Welche sollte es eventuell sein? Die des starren und steifen Byzantinismus oder die des Lionardo da Vinci in seinem Abendmahle? Wohin käme die christliche Kunst; wenn solche Sätze massgebend würden! Der Verfasser lese doch seine eigene Beschreibung und betrachte seine eigenen Abbildungen der ältesten Madonnenbilder und schaue, ob Eine Art sei wie die Andere! Er wird merkwürdiger Weise finden, wie ungemein ähnlich in seiner Auffassung gerade das älteste bisher gekannte Madonnenbild — die heilige Jungfrau mit Isaias in S. Priscilla — den Raphaelschen Madonnen[80] ist." Auch heisst es nicht, den Mensch gewordenen Sohn Gottes entehren, wenn man ihn als unbekleidetes Kind bildet. Liell muss, als er jenes Kapitel seines Buches verfasste, von einem doch wohl nur vorübergehenden Feuereifer erfasst gewesen sein. Selbst Fra Angelico da Fiesole, der Unvergleichliche, dem jedermann gerne den Ehrentitel „Il beato, der Selige" giebt, dessen Gemälde ganz Frömmigkeit atmen, bildete zuweilen das Christuskind unbekleidet; allerdings bekundete er bei seinen mangelhaften anatomischen Kenntnissen hierfür keine besondere Vorliebe. Ob Fiesole, hätte er es vermocht, nicht so gemalt hätte wie Lorenzo di Credi in dem andachtsvollen Bilde in den Uffizien zu Florenz, wo die Madonna vor dem in aller Blösse am Boden liegenden Kinde anbetend kniet, während sich ein Engel darüber neigt, oder wie Filippo Lippi in dem wundervollen Gemälde des Berliner Museums, mit fast demselben Gegenstand! Ob Fra Angelico an den vielen Madonnenbildern von unerschöpflicher Anmut, die Luca della Robbia in Thon brannte, etwas zu tadeln fand! Die Freiheit der Kunst ist in diesem Falle durch die

Ueberlieferung der Jahrhunderte gewährleistet, so dass es niemand auffällt, wenn auch Hans Burgkmair durchweg davon Gebrauch macht. Und doch war Burgkmair um 1501 noch keineswegs in der Lage, sich mit Naturstudien aus dem Gebiete des Kinderlebens zu brüsten! — Der Ueberblick über die Entwickelung des Madonnentypus im repräsentativen Kultbilde wurde uns, soweit wenigstens Italien in Betracht kommt, seit kurzem erleichtert durch ein Bilderwerk des römischen Kunsthistorikers Adolfo Venturi, betitelt „La Madonna“ (Milano, Hoepli 1900). Das im Kulte gebräuchliche Madonnenbild mit oder ohne Christuskind bezeichnet Venturi im Gegensatz zu den biblischen Scenen, kurzweg als „das heilige Bild (L'immagine sacra)“. Abgesehen von künstlerischen Rücksichten, rein ikonographisch betrachtet, besitzt die byzantinische Kunst ein Kultbild der Madonna mit dem göttlichen Kinde, welches den dogmatischen Gedanken am meisten wahrt. Die Madonna erscheint in voller Vorderansicht, geradeaus blickend auf einem Throne; der Gottessohn wird nicht zur Seite gerückt, auf ein Knie gesetzt oder auf einem Arme getragen, sondern sitzt wie auf einem lebendigen Throne, im Schosse seiner Mutter, mit der Rechten segnend, mit der Linken meist ein Buch haltend. In dieser Komposition ist das Christuskind nicht bloss der ideale, sondern auch der künstlerische Mittelpunkt; die Blicke des Beschauers wenden sich notwendig dem sehr unkindlich aufgefassten Gottessohne zu und finden dort ihren Ruhepunkt. Zum letztenmal erscheint dieser nahezu ausschliesslich byzantinische Typus in dem überreichen, dem 13. Jahrhundert angehörigen Mosaikschmuck der Markuskirche zu Venedig, dieses köstlichen Juwels, welches der aus der europäischen Kultur ausscheidende Orient dem Abendlande als letztes Vermächtnis übergab. Der Typus erscheint bereits vollendet und fest ausgebildet, wohl auch am besten ausgeführt, im 6. Jahrhundert in der an musivischer Arbeit so reichen Basilika von S. Apollinare zu Ravenna und kehrt unverändert, aber in geringerer Arbeit wieder im 9. Jahrhundert in einem Mosaik der römischen Kirche Santa Maria in Domnica. Uebrigens besass die byzantinische Kunst noch ein anderes Kultbild der Madonna mit dem Kinde, das sich aber anscheinend einer geringeren Verbreitung erfreute. Ein berühmtes Bild zu Konstantinopel, aus lokalen Gründen „Hodegetria“ genannt, zeigte die Gottesmutter stehend, „mit dem Kinde im linken Arm und die rechte Hand quer über die Brust nach dem Kinde hinstreckend, Mutter und Kind dabei, obwohl einander zugewendet, auf den Beschauer blickend“. Bis

Abb. 62. Christus am Oelberg. Petersbasilika. Burgkmair.

in die neueste Zeit konnte man sich von einer griechischen Darstellung dieser Art wegen Mangels an Denkmälern keinerlei Vorstellung machen. Der gesamte griechische, jetzt türkische Orient, ist für die archäologische Forschung ein noch jungfräulicher Boden, mit dessen Erschliessung kaum begonnen wurde. Kürzlich entdeckte man nun in Palmyra eine heidnische Katakombe aus der Mitte des dritten Jahrhunderts nach Christus mit reichem Freskenschmuck. Hier erscheint eine stehende Frau mit einem Kinde im linken Arm. Man sieht, der Typus war der späten hellenistischen Kunst nicht fremd. Strzygowski, der beste Kenner der altchristlichen Kunst des Ostens, möchte darin ein Vorbild für die „Hodegetria" erblicken. Abgesehen von der Tracht (einer hohen cylinderförmigen Kopfbedeckung mit Schleier), stimmt das Wandbild ziemlich genau mit der Beschreibung des Kultbildes. Der Typus der Hodegetria, so bemerkt Strzygowski, „ist hellenistisch, im Gegensatz, möchte man sagen, zu dem nur scheinbar älteren der Blacherniotissa (einem zweiten berühmten Kultbild in einer Kirche Konstantinopels), der die Panagia (‚allerseligste' Jungfrau) thronend mit dem Kinde im Schoss, beide in starker Vorderansicht darstellt." [81] Auffallenderweise wird in Italien das gewöhnliche byzantinische Schema überall verlassen, wo sich, namentlich am Ornament bemerkbar, eine neue fortschrittliche Richtung kund giebt, die vielleicht selbst ursprünglich von Byzanz ausging. Die älteste Kunst von Siena, welche in der Technik die überfeine, ängstliche, linienhäufende, byzantinische Weise noch einige Zeit fortführt, bildet das Christuskind bereits zur Seite gerückt, auf dem linken Knie oder Arm der Mutter sitzend; ebenso Cimabue, Giotto, Giovanni Pisano. Naturgemäss machen sich zuerst in der Behandlung des Kindes genrehafte Motive geltend, wie bei der Madonna Giotto's in der kgl. Pinakothek zu Bologna. Auf einem gothischen, mit Kosmatenarbeit geschmückten Marmorthron sitzend, verharrt die Mutter in ceremonieller Ruhe, während das Kind mit der einen Hand ihren Gewandsaum am Halse, mit der anderen ihre klösterliche Kopfhülle am Kinn erfasst. Niemals kehrte ein italienischer Künstler der Folgezeit zu dem byzantinischen Schema zurück. So sinnvoll es war, so sehr es dem Kultgedanken entsprach, es musste verschwinden, da es keine Weiterbildung zuliess. Die Frage nach der Herkunft dieses Madonnentypus harrt noch einer endgiltigen Lösung; doch sprechen alle Anzeichen für den griechischen Osten. Die gesamte umfangreiche Malerei der römischen Katakomben, die vom ersten bis zum vierten Jahrhundert reicht, die gesamte scenenreiche Sarkophagplastik, welche im vierten und fünften Jahrhundert blühte, besitzt kein repräsentatives Kultbild der Madonna, wenn man von dem vereinzelt dastehenden Fresko der Gottesmutter mit dem Propheten Jesaias absieht. In der altchristlichen Malerei und Plastik Roms kommt zwar die sitzende Madonna mit dem Christuskinde seit ältester Zeit überaus häufig vor, aber stets nur in historischen, biblischen Scenen; die Darstellung der Anbetung Christi durch die Magier erfreute sich von Anfang an einer ausserordentlichen Beliebtheit. Thatsächlich findet sich auch auf keinem Goldglase eine Darstellung der Madonna mit dem Christuskinde in rein repräsentativer Auffassung, losgelöst vom historischen Zusammenhang. Früher wollte man in den zahlreichen Orantenfiguren der Katakomben, namentlich wo die mit erhobenen Händen betende weibliche Gestalt als Begleiterin des guten Hirten erscheint, die seligste Jungfrau oder eine Personifikation der Kirche erblicken. Noch Franz Xaver Kraus vertritt diese Anschauung in seinem Katakombenwerk [82]; sie wurde aber mittlerweile als zu willkürlich vollkommen aufgegeben. Man braucht nur die sogenannte Kapelle „der fünf Heiligen" in der Kallistuskatakombe zu betreten und die fünf im Himmelsgarten betenden Gestalten zu betrachten, um sich darüber klar zu werden, dass unter den Oranten die Verstorbenen, die Seligen im Paradiese verstanden sind. Niemals ist in der unterirdischen Freskomalerei bei einem solchen Bilde eine Hindeutung auf die Madonna gegeben. Wollte man Maria in der Seligkeit des Himmels darstellen, so lag es allerdings nahe, sie als eine frohlockende oder fürbittende Heilige in Orantenstellung zu bilden; in diesem Falle musste aber das allgemeine typische Bild mit einer erklärenden Beischrift versehen werden. Letzteres geschah auf einigen Goldgläsern, wo Maria in der gewöhnlichen betenden Stellung teils allein, teils zwischen Petrus und Paulus inschriftlich beglaubigt erscheint. Dieser ikonographische Fortschritt wurde aber erst im vierten oder

fünften Jahrhundert gemacht und es geht nicht an, den späteren, auf den Goldgläsern nachweisbaren Brauch auf die früheren Katakombengemälde zu übertragen. Auf einem südgallischen marmornen Sargrelief wird ebenfalls Maria in betender Stellung abgebildet, aber mit Bezug auf ihre Dienstleistungen im Tempel zu Jerusalem, von denen die apokryphen Evangelien erzählen; die Inschrift lautet: „Maria, die Jungfrau als Dienerin im Tempel zu Jerusalem". der altchristlichen Denkmäler, wie Kraus, Lehner, Liell und neuestens auch Wilpert entgegenhalten, sie wüssten ein Vorbild des sogenannten byzantinischen Madonnentypus in den unterirdischen Grüften von Rom. Seit langer Zeit wird nämlich in der christlichen Archäologie gestritten über die Deutung eines angeblichen Madonnenbildes im Ostrianum, einer unterirdischen Grabanlage nächst der Kirche der heil. Agnes. Es handelt sich um ein Arcosolgrab, dessen

Abb. 63. Christus am Oelberg. Detail. Petersbasilika. Burgkmair.

Dieser Orantentypus in der Mariendarstellung ging späterhin auch in die grosse monumentale Kunst über; Venturi bietet zum Beleg hierfür ein Mosaik des 6. Jahrhunderts aus dem Oratorium des heiligen Vincentius bei der lateranischen Taufkirche und ein 200 Jahr jüngeres Mosaikfragment aus der Kapelle des Papstes Johann VII. im Vatikan. Das repräsentative Kultbild der sitzenden Madonna mit dem Christuskind, welches der älteren römischen Kunst fehlt, dürfte somit auf dem Wege über Ravenna vom Orient nach Rom gelangt sein. Freilich werden uns nach dem Vorgange de Rossis eine Reihe von Kennern Lunette und Wölbung bemalt sind. Oben in der Wölbung befindet sich eine Büste, vielleicht ein Porträt, nach Bottari wäre Christus selbst gemeint; seitlich in der Wölbung erscheint links eine Frau, rechts ein Mann in Gebetsstellung. Die Lunette ist mit dem vielmustrittenen, etwas verletzten Madonnenbild geziert. Die Darstellung muss in der Kunstgeschichte einen hervorragenden Platz einnehmen, wenn ihre Deutung auf Maria mit dem Gottessohne haltbar ist. „Im ornamentierten Rahmen eines Kreisabschnittes erscheint eine mit ausgespannten Armen betende Frauengestalt, über deren elegant

gebundenes Haar ein leichter Schleier herabfällt. Reicher Schmuck legt sich um den Hals und unmittelbar vor der Brust werden Gesicht und ein Teil der linken Schulter eines Kindes sichtbar. Rechts und links erscheint symmetrisch angeordnet das Monogramm Christi."[83] Beide Gestalten erscheinen ganz von vorne und blicken geradeaus; dass Mutter und Knabe zwischen zwei Monogrammen stehen, spricht noch nicht für die heiligen Personen, ist vielleicht wie häufig nur eine Abkürzung für die Grabformel: N N in Christo. Zwar kann man von individueller Auffassung und Porträtähnlichkeit bei Fresken des vierten Jahrhunderts nicht gut reden, aber der vornehme Halsschmuck ist den Madonnenbildern der Katakombenperiode durchaus fremd, wie mit Recht betont wurde. Sehr viel liegt daran, wie die Haltung des Knaben aufzufassen ist. Wollte man bisher bei genauerer Untersuchung und längerem Betrachten des rauchgeschwärzten Freskobildes etwas wie Farbspuren von der nach gewöhnlicher Gebetsweise erhobenen rechten Hand des Knaben erkennen, so ergab, wie uns berichtet wird, eine neuerdings vorgenommene Reinigung des Bildes das gerade Gegenteil. Der Knabe betet nicht in der üblichen Orantenstellung, sondern erhebt die Rechte, ähnlich wie auf den späteren repräsentativen Kultbildern der sitzenden Madonna mit dem segnenden Christuskinde auf dem Schosse. Leider ist in der Mitte des Freskobildes ein Stück ausgebrochen, so dass, wenn wir der vorhandenen Photographie und phototypischen Nachbildung trauen dürfen, gerade zur Not die rechte Hand mit einigen gerade emporgestreckten Fingern wahrzunehmen ist. Man versichert neuerdings, das Gemälde sei ganz erhalten, der darunter befindliche Loculus, wie man die Nischengräber in den Katakomben nennt, sei nicht erst später ausgebrochen worden. Ebenso behauptet man, der Christusknabe sei „als auf dem Schosse der Mutter sitzend aufgefasst". Demnach wäre auch die Madonna als thronend zu denken. Gegen diese Auffassung besteht aber eine Schwierigkeit, über welche ein Archäologe nicht so leicht hinwegkommen wird. Man frägt sich nämlich unwillkürlich: Seit wann giebt es denn in der Kunst der Griechen und Römer sitzende Oranten? Die antike Gebetsstellung mit erhobenen Händen und nach auswärts gekehrten Handflächen kommt in der vorchristlichen wie in der christlichen Kunst nur bei stehenden Gestalten vor, hat auch sonst kaum einen Sinn. Liegt ausserdem nicht etwas Unnatürliches und Unwahrscheinliches in der Vorstellung einer Mutter, die ihr Kind frei vor sich auf den Knieen sitzen hat, es mit keiner Hand berührt, sondern die beiden Arme weit zum Gebete ausbreitet? Wenn ich mich auf mein Empfinden verlassen und ohne erneute Besichtigung des Originals ein Urteil wagen darf, so müssen beide Gestalten, Mutter und Kind, unbedingt stehend dargestellt sein. Zur Aufhellung des Dunkels dürfte die Bezugnahme auf eine andere ikonographisch bedeutsame Madonnendarstellung beitragen, welche der altchristlichen Zeit sehr nahe steht oder sicherlich einer guten Ueberlieferung folgt. Ich meine das Klostersiegel vom Berge Athos, der seit Konstantins Zeit von Eremiten bevölkert war. Der runde Stempel zeigt die Gottesmutter als stehende Orante und vor ihrer Brust ein Medaillon mit dem jugendlichen Christus im Redegestus und mit Rolle. Abhängig von dem byzantinischen Typus scheint ein Glasfensterbild aus dem 13. Jahrhundert in der Kathedrale von Chartres, wo die sitzende Madonna das Medaillon auf dem Schosse hat und mit einer Hand festhält.

Soviel über das Madonnenbild und seine Entwickelung. Obschon es keine Kunstschule in christlichen Landen giebt, wo nicht die Gottesmutter verherrlicht worden wäre, erlebte die Madonnenmalerei doch in Italien ihre eigentliche Blüte und allseitige Vollendung. „Der für die deutsche Kunst bedeutungsvollste und charakteristische Stoff ist unzweifelhaft die Passion Christi . . . Von dem Furchtbaren, dem Aufregenden, das in diesen Vorgängen liegt, lässt man sich nicht abschrecken, sondern man bemüht sich, dasselbe immer packender, immer unmittelbarer dem Beschauer vor Augen zu führen mit der unverkennbaren Absicht, die Bedeutung dieses Schmerzes, dieses Leidens wie des Leidens überhaupt mitfühlend empfinden zu lassen. Wenn sich irgendwo das Wesen der deutschen Kunst als Ausdruck tieferen Fühlens äussert, so ist es hier, und wenn irgendwo die Kunst den Charakter deutsch-mystischen Denkens und deutsch-mystischer Auffassung von Welt und Sein wiederspiegelt, so ist es ebenda."[84]

Der Dominikaner Johannes Tauler von Strassburg († 1361), ein berühmter Prediger, redet einmal vom Leiden des Herrn

und fährt also fort: „Damit wir nun solches nicht etwa vergessen, sondern Ursache hätten, stets in unserem Herzen daran zu gedenken, so reizet und locket uns die heilige Kirche nicht allein mit Schriften und dem täglichen

Abb. 64. Petrus am Oelberg. Petersbasilika. Burgkmair.

Opfer auf dem Altar, nämlich mit der heiligen Messe, sondern auch durch die heiligen Bilder, welche durch ihre Anschauung uns schwache und vergessliche Leute gleichsam mit der Hand dahin führen, dass wir des Leidens Christi allezeit gedenken müssen und Gott loben und danken um diese seine unbegreifliche und unaussprechliche Liebe, die er uns sonderlich in dem sehr bitteren und schmählichen Tod unseres treuen Heilands erzeugt hat: Welche Liebe dann so gross und herrlich ist, dass wir uns wohl darüber entsetzen und erstarren müssen. Denn die Bilder und Gemälde der Heiligen werden darum von der Kirche erlaubt und zugelassen, dass wir durch ihre Anschauung sollen angereizt werden, dem christlichen Leben und Wandel der Heiligen

nachzufolgen, auf dass wir auch für Gottes Namen und Ehre tapfer streiten, und wenn es sein will, gern etwas leiden: Item, dass wir unsere Herzen, welche ohne das zum Guten gar träge und vergessen sind, mögen erwecken zum wahren Glauben an Christum, und zur brünstigen Liebe und Danksagung gegen Gott dem himmlischen Vater. Hierzu ist unter allen Bildern am meisten nutz und dienlich das Kruzifix des Herrn, wenn es stets angeschaut und betrachtet wird" [85]. In derselben Gesinnung liessen die Frauen von St. Katharina in Augsburg über den Bildern der Hauptkirchen Roms Passionsdarstellungen malen. Hans Burgkmair scheint auf seine Oelbergscene über der Petersbasilika besondere Sorgfalt verwandt zu haben. (Abb. 62.) Sollte sie doch die ganze „Passionsfolge" im Basilikencyklus eröffnen!

Gegenüber dem dunklen Hintergrund des visionären Ceremonienbildes unten, hebt die grosse, freie Landschaft den Vorgang oben, dem hier wie in keinem anderen Basilikenbilde die ganze obere Tafelhälfte eingeräumt ist, auf das Wirksamste hervor. Bot doch gerade die ausgedehnte Landschaft dem Farbensinne des jungen Burgkmair Gelegenheit sich zu entfalten! In der That besitzt diese Oelberglandschaft eine kunstgeschichtliche Bedeutung. Wurde in der früheren Zeit der Ort der Handlung im Freien durch einige Bäume nur angedeutet, nicht wiedergeben, so gefielen sich später die fortschreitenden Künstler in buntzusammengehäuften landschaftlichen Einzelheiten; Berge und Thäler, Wälder, Wiesen und Flüsse wechseln in phantastischer Romantik auf demselben Bilde. Man denke nur an das Fresko der Heiligen drei Könige in der Goldschmiedskapelle zu Augsburg. Die drei Züge treffen, von verschiedenen Richtungen kommend, zusammen und die bergige Landschaft erinnert in ihrer willkürlichen Zusammensetzung noch ganz an die Art der Miniaturen. Das Fresko stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auch um 1500 fiel es zu Augsburg noch keinem Künstler ein, mit dem Zeichenstift im Freien landschaftliche Skizzen zu machen und dieselben auf grossen Gemälden zu verwerten. Allein Burgkmair steht doch in der Landschaftsmalerei um eine Stufe höher als sein Mitbürger der ältere Holbein oder als Bartholomäus Zeitblom, der biedere Meister von Ulm, der zwischen 1468 und 1514 malte. Bei Holbein zeigt die Luft ein gleichmässiges tiefes Blau, das bis zum Horizont herabreicht, Zeitblom giebt Berge und Bäume in starker Stilisierung. Burgkmair hingegen beobachtet bereits die verschiedene Abtönung der Luft, die gegen den Horizont hin heller wird und den sanft gewellten Linienzug der fernen, den Gesichtskreis begrenzenden Höhen scharf abhebt; er häuft die verschiedenen Stücke, die nun einmal zu einer kunstgerecht erfundenen, malerischen Gegend gehören, nicht mehr zum Uebermass, sondern verteilt hochstämmige Bäume und dichtbelaubtes Gebüsch, anmutige, mit saftigem Grün überzogene Bodenanschwellungen und steinige Wege so geschickt, dass dem Auge die Unwahrscheinlichkeit des Ganzen nicht auffällt. Den Vordergrund zieren in altherkömmlicher Weise einzelne besonders sorgfältig gezeichnete Paradestücke der heimischen Flora. Ein richtiger Oelgarten mit seinem dunklen Grün war dem Meister nicht zu Gesicht gekommen. Auch legte er kein Gewicht auf Wiedergabe der biblischen Oertlichkeit, wonach der Garten Gethsemane auf dem Oelberge liegt. Burgkmair kehrte aus malerischen Gründen das Verhältnis um; bei ihm liegt der Berg im Garten. Durch ein ruinöses Thor zur Rechten naht eben Judas mit den Knechten der Hohenpriester und einer Abteilung römischer Soldaten. Hoch in der Luft flattert eine Fahne mit den bekannten vier Buchstaben S P Q R (Senat und Volk von Rom). Die heranschleichende Gestalt des Judas erscheint wie ein Zickzack von Scheu, Schande und Verlegenheit. Der voranschreitende Lanzenträger blickt zögernd und fragend nach ihm um. Mitten im Garten erhebt sich ein kahler Felsen mit vielen Spitzen, Kanten und Absätzen, denen man es ansieht, dass sie nicht der Natur entstammen. Auch erinnern, näher betrachtet, die Risse und Adern des Materials mehr an Holz als an Stein. Ins Innere führt eine dunkle Höhle, an deren niedrigem Eingang der Heiland kniet und mit erhobenen Armen betet; ein Teil seiner Gestalt wird vom Gestein verdeckt. (Abb. 63.) Das Antlitz des Herrn ist emporgerichtet, die Blicke haften an dem kleinen Engel, der aussen am Felsen gleichsam angeklebt ist und den Leidenskelch in beiden Händen hält. Ein Kranz mit aufrechtstehendem Kreuze über der Stirn liegt in dem langen, buschigen Haare des kleinen Flügelträgers, der wie ein Diakon beim Hochamte gewandet erscheint. Unmittelbar vor der Höhle sitzt, an den Felsen gelehnt, der schlafende Petrus,

die rechte Hand am Schwertgriff, der aus dem Mantel hervorragt. Die lässige Haltung im Schlafe ist gut erfasst, namentlich verdient die feine Modellierung des Kopfes mit den

Abb. 65. Jakobus maior am Oelberg. Petersbasilika. Burgkmair.

vielen Hautfältchen Beachtung. (Abb. 64.) Seitwärts zur Linken sitzt Jakobus der Aeltere frei am Boden, das müde Haupt in den Mantel gehüllt und auf die rechte Hand gestützt. Langes, schlichtes Haar umrahmt seine Züge und hängt in die Stirne herein; er schläft nicht so fest als Petrus, denn seine Augen sind halb geöffnet und anscheinend auf den Gefährten gerichtet. Das freie Kauern am Boden ohne alle Stütze ermöglicht keinen so ruhigen und tiefen Schlaf. (Abb. 65.) Eine bequemere Stellung nimmt der Liebesjünger Johannes ein. Er sitzt abseits im Schatten des Felsens, mit dem Rücken an

das Gestein gelehnt. Reiches Lockenhaar fällt auf die Schultern herab, das bartlose, jugendliche Gesicht wird von der stützenden Hand nicht verdeckt. Er ist ruhig eingenickt. (Abb. 66.) Während die drei Apostel mit Unterkleid und Mantel angethan sind, trägt der Heiland nur eine faltige Tunika mit ziemlich weiten Aermeln. Ueber den linken

Abb. 66. Johannes am Oelberg. Petersbasilika. Burgkmair.

Ellenbogen hat er das Schweisstuch geworfen, das ihm zum Abtrocknen der zahlreich hervorquellenden Blutstropfen dient. Ueberblickt man die gesamte, merkwürdig angelegte Gruppe, so fällt ihr plastischer Charakter auf. Das Ganze ist sehr wohl in Holz oder Stein ausführbar; sogar der Engel schwebt nicht in der Luft, kommt nicht eben angeflogen, sondere klebt am Felsen. Die Faltengebung der schweren Gewänder ist durchweg so ausgeprägt, dass ein Holzschnitzer ohne weiteres darnach arbeiten kann. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir Burgkmairs Vorlage in einer der beliebten Oelberggruppen suchen, die bei vielen Kirchen sich finden. Die mittelalterliche Plastik ist noch wenig erforscht, kein deutsches Land besitzt einen solchen Skulpturenreichtum als das heutige Königreich Bayern. Die Beeinflussung der Malerei durch Bildhauerwerke lässt sich vielfach nachweisen; oft arbeitete der Meissel dem Pinsel vor. Die verhältnismässig grosse Bildfläche, die Burgkmair zur Verfügung stand, begünstigte eine Vertiefung und Füllung des Raumes nach Art der Oelberggruppen. Bei Oelbergbildern von kleinerem Umfang ergiebt sich im Gegensatz hierzu häufig eine gedrängt reliefartige Anlage. In den mannigfachsten Stellungen werden die drei schlafenden Apostel sehr geschickt zusammengeschoben, während unmittelbar darüber der Heiland in Todesangst ringend, auf den Knieen liegt. Eine treffliche Zeichnung dieser Art lieferte Hans Burgkmair für die Holzschnittfolge „Leben und Leiden Christi", welche 1520 bei Grimm und Wyrsung in Augsburg als Illustration eines Betrachtungsbuches erschien.[86] Auch Dürer hatte in seinen berühmten Passionscyklen (1500—1510) die Oelbergscene wiederholt zu entwerfen. Die Oelbergscene der „grossen Passion" hat in der Gesamtanlage manche Berührungspunkte mit Burgkmairs Darstellung auf dem Basilikabilde von St. Peter. Im Hintergrunde zur Rechten zieht Judas mit seiner Rotte durch das Thor des Gartens ein. Ein wildromantisch aufsteigender Felsen bildet den Schauplatz des Seelenkampfes Christi. Der Heiland empfängt in ganzer ähnlicher Stellung den himmlischen Boten. Nur vermeidet Dürer, indem er die Oberarme des Heilands an den Körper anlegt, die steife Gebetsstellung des Augsburgers, dessen altertümliche, strenge Auffassung jedoch einen eigenartigen Eindruck nicht verfehlt. Merkwürdigerweise zeichnete Dürer für die Holzschnittfolge der „kleinen Passion" zwei Oelbergbilder. Die erste Komposition geriet zu lebhaft im Verhältnis zur ruhigen Sachlichkeit der übrigen Schilderungen. Christus liegt mit ausgestreckten Armen in ganzer Leibeslänge wie zerschmettert am Boden, mit dem Antlitz der Erde zugekehrt. Der sonst unvermeidliche Felsen kam bei dieser ungewöhnlichen Darstellung in Wegfall. Allein Dürer sah sich veranlasst, dieses Blatt zu verwerfen und in einer neuen Zeichnung ein angemessenes Mass von Pathos zu entfalten. Er griff wieder zu dem üblichen scenischen Aufbau des Felsens zurück und entzog dem Beschauer nicht das Antlitz des händeringenden Christus, sondern die Gesichter zweier schlaftrunkener Apostel.[87]

VI.

Die vierzehn heiligen Nothelfer; Religionsgeschichte und Mythenvergleichung.

Die Verehrung der vierzehn Nothelfer gehört nach Herkunft und Entwickelung zu den interessantesten Problemen der christlichen Religionsgeschichte. Verschiedene Forscher bemühten sich um die Lösung des Rätsels, ohne dass die Frage bis jetzt zu einem befriedigenden Abschluss gelangt wäre. Angeregt durch geschichtliche Untersuchungen (1884) über den bekannten oberfränkischen Wallfahrtsort Vierzehnheiligen versuchte (1886) Heinrich Weber, Professor am königl. Lyceum zu Bamberg, die ältesten Nachrichten über diesen Kult zu sammeln und zu sichten.[88] Zufälligerweise ergab sich ihm als ältester Beleg eine Stiftung in der St. Peterspfarrkirche zu München aus dem Jahre 1348. Der Patrizier Nikolaus Schrenck vermachte eine Summe zur Unterhaltung eines ewigen Lichtes und für Wachs am Vierzehn-Nothelferaltar. Nun kam aber gerade damals (1346 bis 1349) aus dem Orient jene schreckliche Seuche, „der schwarze Tod", nach Europa und verheerte alle Länder bis hinauf nach Island und Grönland. Europa verlor den dritten Teil seiner Bevölkerung. Infolge der allgemeinen Niedergeschlagenheit suchte man nun, wie Weber vermutet, besonders mächtige himmlische Beschützer zu finden und bildete eine Gruppe von vierzehn Heiligen, die einzeln bereits von altersher als Patrone in verschiedenen Leibesübeln angerufen wurden. Die Symptome, unter denen der schwarze Tod auftrat, wie: Schwarzwerden der Zunge und des Gaumens, Austrocknung des Schlundes, heftiger Kopfschmerz mit Fieber, schmerzhafte Beulen am Unterleib, decken sich ungefähr mit den verschiedenen Leiden, deren Heilung je einem Heiligen zugeschrieben wurde. So wurden seit alter Zeit als Patrone gegen die Pest angerufen der hl. Christophorus (und der hl. Aegidius), gegen Kopfleiden Dionysius, gegen Halsschmerzen Blasius, gegen Leiden der Zunge Katharina, gegen Schmerzen des Unterleibes der hl. Erasmus, gegen Fieber Barbara, gegen fallende Sucht der hl. Vitus. Patron der Aerzte ist der hl. Pantaleon: gegen Anfechtungen des bösen Feindes, der sich in der Todesstunde besonders mächtig zeigt, schützte Cyriakus, gegen Todesangst der hl. Achatius, gegen unvorbereiteten Tod Christophorus, Barbara und Katharina; zur Ablegung einer guten Beichte half Aegidius. Der hl. Enstachius ist im allgemeinen Patron in allen schwierigen Lebenslagen; hier mag er, der durch eigentümliche Schicksale von seiner Familie getrennt wurde, besonders als Patron gegen die widernatürliche Lösung aller Familienbande in Betracht kommen. Auch die Haustiere wurden von der herrschenden Seuche ergriffen und als Patrone gegen deren Krankheiten werden angerufen die Heiligen Georg, Erasmus, Pantaleon und Vitus.[89] Es wäre keineswegs überflüssig gewesen, wenn uns Weber im einzelnen Belege für den Gebrauch der betreffenden Anrufungen vor dem Aufkommen der Vierzehn-Nothelfergruppe geboten hätte. Vielleicht wäre ein Licht in das undurchdringliche Dunkel gefallen. Inzwischen fand sich noch ein älteres Zeugnis für unsere Gruppe. Bischof Konrad von Passau erwähnt in einem Ablassbrief für die

Pfarrkirche zu Krems vom Jahre 1284 einen dort befindlichen Altar der vierzehn Nothelfer. Die Andacht kam also nicht erst auf, sondern bestand bereits. Man besitzt die Nachricht von einer alten Glocke in Zuckerhutform zu Steigerthal bei Nordhausen, Diözese Hildesheim, die den vierzehn Nothelfern geweiht war und vielleicht aus dem 11. Jahrhundert stammte.[90] In dieselbe Zeit gehört das Bronzerelief zu Werden, wo vierzehn kleine Heiligenfiguren in Bogenstellung thronen. Schon im neunten Jahrhundert kommt ein Cyklus von 14 Heiligen vor; das Elfenbeinschnitzbild auf einem Gebetbuchdeckel des fränkischen Königs Karl des Kahlen zeigt Maria und den Schutzengel von vierzehn Heiligen umgeben.[91] Trotzdem nun die Entstehungszeit der Gruppe weit über das 14. Jahrhundert hinaufrückt, möchte Weber noch in seinem Artikel „Nothelfer" im Kirchenlexikon (1895) irgend eine Pestseuche als Grund der gemeinsamen Verehrung festhalten.

Sehr eifrig trat der Dillinger Kirchenhistoriker Uhrig in der Theologischen Quartalschrift (Tübingen 1888 S. 72—128) für ein höheres Alter unseres Kultes ein und brachte thatsächlich viel wertvolles Material zur Beleuchtung der Frage bei, obwohl manches, namentlich für Fernerstehende, allzu phantasievoll erscheinen mag. Nach Uhrig werden die vierzehn Nothelfer vom Volke weniger bei allgemeinen Plagen, sondern mehr in Augenblicken grosser Angst, gänzlicher Verlassenheit und in solchen Zuständen angerufen, wo das Wort Not seine volle Berechtigung hat. Not bedeutet zunächst soviel als Mangel des Unentbehrlichen; sodann wird das Wort gern mit Kampf in Verbindung gebracht, wie denn der Todeskampf die letzte Not heisst; endlich hatte Not in der mittelalterlichen Sprache auch den Sinn von Bitte, wie noch heute „nooden" im Holländischen soviel als „bitten" ist. Wichtig scheint das Fehlen der vielverehrten Pestheiligen, St. Rochus und St. Valentin in der Reihe der Vierzehn; ferner findet sich kein Gebet, worin die Macht der Vierzehn in der Pestzeit erwähnt wäre, und die Wallfahrten, welche wegen einer Pestseuche zu Ehren der hl. Nothelfer gelobt wurden, fallen in eine verhältnismässig späte Zeit, als der Kult im Volke längst eingeführt und beliebt war. Beachtenswert ist die Vermutung Uhrigs, dass aus vielen alten Kapellen, welche jetzt nur mehr einen Heiligen aus der Gruppe der Vierzehn zum Patron haben, die übrigen dreizehn verschwunden seien; nachweisbar war schon im 15. Jahrhundert öfters ein Titelheiliger wie Blasius oder Aegidius besonders genannt, so dass man das Fest des Kirchenpatrons (patrocinium) begehen konnte, während die übrigen dreizehn insgesamt beigefügt wurden. Später verordnete ein Erlass der Ritenkongregation (22. Nov. 1664), dass wo Kirchen oder Altäre unter Anrufung mehrerer Heiligen geweiht werden, einer davon als Hauptpatron zu bezeichnen sei. Auf diese Weise mag allerdings der Kult der Vierzehn abgenommen haben. Doch wie alt ist er, wie entstand er? Uhrig sieht in der Gruppe der Vierzehn ein Allerheiligenbild, dessen Ursprung er ins 9. Jahrhundert setzt. Man hatte im fränkischen Reiche längere Zeit die Befürchtung gehegt, die Bilder könnten im Volke heidnische Vorstellungen erwecken; doch beendete die Pariser Synode von 825 den Bilderstreit zu Gunsten des Bilderkultus, ein Ereignis, das der Kunst neue Anregung gab. Zudem dehnte um dieselbe Zeit Papst Gregor IV. (827—844) die Feier des Allerheiligenfestes am 1. November auf die ganze Christenheit aus. Die Zahl „vierzehn" ist damit allerdings noch nicht erklärt. Was Uhrig von dem Pantheon zu Rom, von wo das Allerheiligenfest seinen Ausgang nahm, sowie von dem alten Germanentempel zu Upsala anführt, hat keinen Halt. In diesen Tempeln soll nämlich der ganze Himmelsbau verkörpert und die Zahl „vierzehn" durch die zwei Hauptjahreszeiten Sommer und Winter zusammen mit den zwölf Bildern des Tierkreises vertreten gewesen sein. Die germanische Mythologie kennt allerdings eine Reihe von vierzehn Göttern (Asen im Gegensatz zu den Riesen), bekundet aber späterhin das Streben eine männliche Götterzwölfzahl herzustellen. „Diese Zwölfzahl der oft als Richterversammlung dargestellten Götter ist aber nicht aus volksmässiger Mythenentwicklung entsprungen, auch nicht aus der Zahl der Monate, sondern scheint den 11 oder 12 Beisitzern des Gerichts oder Schöffen mit ihren Richtern oder der Zahl der Apostel oder dem Zwölfgöttersystem des Altertums nachgebildet." (Elard Hugo Meyer, Germanische Mythologie, Berlin, Mayer und Müller 1891 S. 185.) Die Lieder der nordischen Skalden (vom 9. bis zum 15. Jahrhundert reichend) und die Gesänge der Edda, denen wir unsere Kenntnis der germanischen Götterwelt verdanken, stehen

nämlich bereits unter dem Zeichen des Christentums und der Gelehrsamkeit. In ähnlicher Weise wie heidnischerseits die Skalden arbeiteten, denkt sich nun Uhrig einen Mönch des 9. Jahrhunderts in seinem Kloster thätig im Sinne des Papstes Gregor I. des Grossen (590—604), der den Apostel der Angelsachsen, Augustin, anwies, die heidnischen Tempel nicht niederzureissen, sondern sie vielmehr zum christlichen Gottesdienst einzuweihen und die heidnischen Götterfiguren durch christliche Symbole und Bilder zu ersetzen.

Uhrig legt uns nahe, die Gruppe der vierzehn Nothelfer bestehend aus elf männlichen und drei weiblichen Heiligen, einem germanischen Götterkreis gegenüberzustellen, wo sich um Odin elf männliche und drei weibliche Gottheiten scharen. Für die Dreiheit weiblicher Wesen wird an die drei Walküren der germanischen Götterwelt sowie an die drei Parzen erinnert. Allerdings dürfen wir dem sinnreichen Mönche kaum eine solche Phantasie zutrauen, wie sie Uhrig entwickelt; kunterbunte Züge aus dem indischen, germanischen, griechisch-römischen und persischen Mythus sollen sich als Nachklänge in den Legenden und Attributen der vierzehn Nothelfer finden! Wer kann einer solchen Willkür Geschmack abgewinnen? Und doch ist diese Betrachtungsweise heute an der Tagesordnung. Neben ganz nüchterner Einzelforschung, die glücklicherweise immer noch vorwiegt und sich an das streng Nachweisbare hält, geht eine von Gelehrsamkeit strotzende Richtung, welche die gemeinsamen Fäden aller Mythen und religiösen Vorstellungen auffinden will. Ueber Jahrtausende hinwegblickend, will man das Aehnliche und Gleichartige in den Kulturgebräuchen der verschiedensten Völker und Länder erkennen und erklären. Uhrigs Abhandlung über die vierzehn Nothelfer erschien 1888 und im folgenden Jahre veröffentlichte der Bonner Philologe Hermann Usener die ersten Nummern seiner „Religionsgeschichtlichen Studien". Usener machte bekanntlich Schule. Dieses Marschieren mit Siebenmeilenstiefeln über Zeiten und Meere hinweg nennt man vergleichende Religionsgeschichte und Mythenforschung. Ohne Zweifel kommt hierbei manches Brauchbare zu Tage, aber es ist schwer den Weizen von der Spreu zu sondern. Geistreich bedeutet noch lange nicht so viel als wissenschaftlich! Hören wir Uhrig: „Nachdem nun einmal des zum Christentum bekehrten Volkes alt heidnische Göttervorstellungen durch christliche Bilder verdrängt werden sollten, lag es den Künstlern auch nahe, hierbei auf die vaterländischen Mythen Rücksicht zu nehmen, ja sie sogar in den christlichen Bildwerken als überwundene Ideen durchblicken zu lassen. So erinnert St. Christophorus, mit dem Baume in der Hand, den Fluss durchschreitend und Christum den Herrn tragend, offenbar an den germanischen Thor, der zu Fuss geht, über Gewässer setzt, einen Baum samt der Wurzel in der Hand tragend, wie nicht minder an den Herkules mit der Keule und den Träger des Himmelsgewölbes. St. Georg erinnert an den westpersischen Mitras, an den altdeutschen Drachentöter Siegfried, und um seines Namens Georgius willen an den Frühlingsgott, welcher den Winter schlägt, aus der Erde das Gras hervorruft. St. Dionys der Areopagite, das Haupt tragend, und nach mittelalterlicher Vorstellung der grösste Philosoph, erinnert an Zeus und die seinem Haupte entspringende Göttin Athene; St. Aegidius, von einem königlichen Jagdgefolge im dichten Walde, wo er als Einsiedler lebt und von einer Hirschkuh seine Nahrung erhält, mit einem Pfeile am Fusse verwundet, erinnert sowohl an den indischen Mythus Sacontala, als an den germanischen Baldur und den griechischen Heros Achilles; St. Barbara mit ihrem Zweige gemahnt an die sommerliche Jahreszeit, wie St. Katharina an den Winter, daneben auch an Athene, die Göttin der Wissenschaften; St. Margaritha aber, die „Perle", erinnert an die persische Vanuhi (römische Venus), die Göttin der Schönheit, Tochter des Himmels (Aphrodite, nicht Schaumgeborene!) ... St. Pantaleon, Patron der Aerzte, steht dem Aeskulap gegenüber, St. Vitus (Veit, zusammengeworfen mit advocatus, Fauth, Vogt), Beschützer der Burgen und Schlösser, weist auf Mars zurück."[92] An und für sich kann es nicht befremden, wenn manche Heiligengestalten deswegen eine so weit verbreitete und volkstümliche Verehrung erlangten, weil sie von kirchlicher Seite dazu benützt wurden, um tiefeingewurzelte, heidnische Kultgebilde aus dem Volksbewusstsein zu verdrängen. Der Nachweis im Einzelfall ist aber durchgehends sehr schwer.

Mit einer einzigen Ausnahme, St. Aegidius, sind sämtliche Heilige der Nothelfergruppe Martyrer. Die Mehrzahl entstammt nach der Legende der grossen Verfolgungszeit, der Martyrerära, welche Diokletian durch das Blutedikt vom 24. Februar 303 eröffnete. Am längsten und furchtbarsten wütete die Verfolgung im Orient, so dass es nicht zu verwundern ist, wenn verschiedene Martyrer des Ostens zu besonderer Berühmtheit gelangten. Sind auch die einzelnen Legenden grossenteils sagenhaft, so zeugt doch die Verehrung des Martyrers an dem Orte seines Leidens für seine Existenz. Bei der grossen Zahl der Blutzeugen von 303 bis zum Frieden unter Konstantin hatten die Christen wahrlich nicht nötig Martyrernamen zu erfinden.

Die gewöhnliche Reihenfolge der vierzehn heiligen Nothelfer ist folgende: Georgius, Blasius, Erasmus, Pantaleon, Vitus, Christophorus, Dionysius, Cyriakus, Achatius, Eustachius, Aegidius, Margaretha, Katharina, Barbara.

Nach der Ordnung des Kalenders ergiebt sich nachstehende Reihe:

Februar 3. St. Blasius aus Sebaste in Armenien † 314;
April 23. St. Georg aus Kappadocien, † zu Lydda 303;
Mai 8. St. Achatius aus Kappadocien, † zu Byzanz 307;
Juni 2. St. Erasmus aus Syrien, † in Formiä bei Gaeta 303;
Juni 15. St. Vitus aus Mazzara in Sicilien † 303;
Juli 20. St. Margaretha aus Antiochia in Pisidien † 305;
Juli 25. St. Christophorus aus Chanaan, † in Lycien 249;
Juli 27. St. Pantaleon aus Nikomedien in Kleinasien † 303;
August 8. St. Cyriakus aus Rom † 309;
September 1. St. Aegidius aus Athen, † in St. Gilles (Bistum Nîmes) 725 (5. Jahrhundert?);
September 20. St. Eustach (Placidus), † zu Rom 118;
Oktober 9. St. Dionysius, † in Paris 286;
November 25. St. Katharina aus Alexandria † 306;
Dezember 4. St. Barbara aus Heliopolis in Aegypten † 306. (oder aus Nikomedien in Bithynien † 235.)

Alle diese Heiligen gelangten auf dem Wege des Kultes, nicht durch geschichtliche Aufzeichnungen zu ihrer Berühmtheit. Neun davon waren in der griechischen Kirche von altersher gefeiert; vier Heilige (Georg, Pantaleon, Katharina und Barbara) zählen bei den Griechen zu den „Grossmartyrern“. In Konstantinopel waren 5 bis 6 Kirchen dem Andenken des heiligen Georg geweiht, deren älteste schon Kaiser Konstatin erbaut haben soll. Auch die Heiligen Achatius (Agathius) und Pantaleon hatten Kirchen in Konstantinopel, die Kaiser Justinian erneuerte. Sehr wichtig für die Ausbreitung des Kultes griechischer Martyrer im Abendland war die Uebertragung ihrer Reliquien; zur Zeit der Kreuzzüge waren Translationen besonders beliebt; die Reliquien bildeten eine Art Kriegstrophäen. Von den Heiligen Blasius, Dionysius Areopagita und Pantaleon brachten die Kreuzfahrer heilige Gebeine in ihre Heimat. Besonders freigebig war der erste lateinische Kaiser in Byzanz, Balduin (1204—1205). Sehr reich bedacht wurde die Abtei St. Denis bei Paris. Im 11. Jahrhundert brachte ein Mönch, Simeon, Reliquien der hl. Katharina vom Berge Sinai nach Rouen. Die Ueberreste der hl. Margaretha, bei den Griechen Marina genannt, kamen 908 von Antiochien nach Bolsena bei Viterbo.

Daraus, dass die Heiligen Cyriakus, Eustachius und Achatius in älterer Zeit ausserhalb Italiens kaum bekannt gewesen seien, wollten die Bollandisten schliessen, dass die vierzehn Nothelfer wahrscheinlich zuerst in Italien durch eine gemeinsame Messe verehrt worden seien. Diese Vermutung ist jedoch abzuweisen. Die gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Italien entstandene „goldene Legende“ erwähnt noch nichts von dem Kult der Nothelfer. Die Legenden von Achatius und Pantaleon fehlen ganz, jene von Erasmus und Barbara rühren erst von Fortsetzern der Legendensammlung des Jakobus a Voragine her.

Abgesehen von altberühmten Kirchen, Klosterstiftungen und Reliquienübertragungen giebt es noch einige seltsame Wege, auf denen Name und Tag eines Heiligen eine ungeahnte volkstümliche Beliebtheit erhalten können. Der Volksmund spielt nämlich gern mit den fremdartigen Namen und Lauten und knüpft an verschiedene Heiligennamen Vorstellungen, die sich aus der Legende nicht ergeben. Ebenso geniessen gewisse Heilige im Kalender eine Bevorzugung, weil ihre Feste Merktage für den gemeinen Mann sind. Mit vollem Recht behauptete Uhrig, es

beständen zwischen den „sweren Nöten", gewissen sehr schmerzlichen oder unheilbaren Krankheiten und den Namen der vierzehn Nothelfer, vom Standpunkte des gemeinen deutschen Volkes, sprachliche Verwandtschaften.

Uhrigs Bemerkungen lassen sich jetzt ergänzen und vermehren durch die Forschungen des Hofrates Dr. Max Höfler in Bad Tölz, welcher in den „Beiträgen zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns" (Band 13 Heft 1—3) einen volkstümlichen Kultkalender veröffentlichte. Ich benütze einen Sonderabdruck: M. Höfler, das Jahr im oberbayerischen Volksleben mit besonderer Berücksichtigung der Volksmedizin (München, Bassermann 1899). „Die Volkskunde — selbst ein Teil der Anthropologie — schöpft aus der Menschen Freude, noch mehr aber aus der Menschen Weh und Ach, aus der Volksmedizin, ihre besten Quellen". Die verschiedensten Plagen, Seuchen und Suchten führte der ältere Volksglaube auf Dunkel- oder Nacht-Elben, auf Alpdämonen zurück, welche den Menschen durch Alptraum und Alptrug quälen. „Gegen sie traten die christlichen Heiligen als Nothelfer oder Gegenhilfe auf . . . Auf solche Kalenderheilige, in deren Legenden das Volk gewisse etymologische Verbindungsfäden suchte oder deren Legende von vorneherein schon eine ältere Tradition ist, übertrug das Volk gewisse Gebräuche seiner früheren Religion oder Kultes. Glücklicherweise sind solche aus dem germanisch-heidnischen Kulte stammenden jahreszeitlichen Volksgebräuche mit gewissen Freiheiten und Rechten verbunden gewesen, die sich kein Stand nehmen liess und so erhalten geblieben sind; so sind z. B. viele Zinstage früher Opfertage gewesen; manche Kalbskopf-Tage in der Spitalküche entsprachen dem früheren vollen Kalbsopfer, mancher Aderlasstag einem vollen blutigen Pferdeopfer; denn kein früher volles Opfer verschwindet ohne Rudiment; solche Ueberbleibsel sind ebenfalls nur verständlich aus dem zeitlichen Kultboden, auf dem sie gefunden werden. Die Urmedizin, die mit versöhnenden Opfergaben, mit Gegenzauber, mit Kraut-, Wort- und Steinzauber hantiert, liefert darum wichtige Beiträge zur Erforschung früherer Kulturepochen der Menschheit, weil gerade die Volksmedizin ein direkter, vom kirchlichen Bekehrungseifer viel weniger berührter Ueberlieferungskanal aus urgeschichtlichen Zeiten ist."

Nach Höfler übertrug das abergläubische Volk seine Vorstellung von dem Versöhnung heischenden Zorn des elbischen Kleinvolkes mitunter auch auf die christlichen Heiligen, die neuen Nothelfer; „auch letztere konnten noch zu Plagheiligen für das Volk werden. Ver‚söhn'ende, ge‚sund' machende Opfergaben wurden ihnen allen gespendet. In welche Weise diese Versöhnungsopfer allmählich sich in Geldopfer umwandelten", versuchte Höfler darzuthun in der Abhandlung „Votivgaben beim St. Leonhardkult in Oberbayern"[93]. St. Leonhard wird den vierzehn Nothelfern oft beigesellt.

Nun zur volkstümlichen Namendeutung! St. Eustach ist nicht nur Mitglied der Nothelfergruppe, (Seitenstechen?), sondern auch Patron der Schwertfeger; hierbei spielte offenbar der Laut des griechischen Namens Eustach im deutschen Ohre mit. St. Blasius ist Patron der Windmüller und Blasiasten d. h. der auf Blasinstrumenten spielenden Musikanten; die Halsübel werden im Volke Halsblasen genannt, wogegen der Blasi-Segen erteilt wird. Der kirchliche Gebrauch des Blasiussegens verdankt übrigens diesem Gleichklang des Heiligennamens mit der Krankheit keineswegs seine Entstehung, höchstens seine grössere Volkstümlichkeit, da St. Blasius schon 550 als Halspatron erwähnt wird. In Flandern ist St. Blasius „patron van den blazen". Die Legende des heiligen Erasmus weiss nichts davon, dass dem Heiligen mittels einer Winde die Eingeweide aus dem Leibe gerissen wurden. Trotzdem wird er angerufen von den Gebärenden und in Krankheiten des Unterleibes. Der Name lautet im Volksmund „Rassemus", was soviel besagt als „heraus muss es"; möglicherweise bildete sich erst aus der Namendeutung die Erzählung von der betreffenden Marter. Das mittelalterliche, durch Niesen sich ankündigende „italienische Fieber" bringt Uhrig vermutungsweise zusammen mit St. Dionys („zur Genesung"); die Gliederkrankheit, zur Krücke nötigend, mit St. Kyriakus: Gicht, Aechzen mit St. Achaz; Brust- oder andere „barbarische" Schmerzen mit St. Barbara. An alle Peine („Peint all") erinnert der Klang des Wortes „Pantaleon", des Patrons der Aerzte. In ähnlicher Weise führt man das Vertrauen der Epileptischen zu dem heiligen Valentin auf die Lautähnlichkeit dieses Namens mit „Fallent hin" zurück. Es hält nicht schwer, noch weitere Beispiele beizubringen. Man

durchblättere nur Höflers Kultkalender! Ruhr und Durchfall bezeichnet man in manchen Gegenden als „schnelle Katharina", wobei der Schluss des Namens „rennen, rinnen" verwendet scheint. St. Aegidius ist Viehpatron; die Redensart: er hat den Gidi, bedeutet nach Höfler: er ist verwirrt.

Ausser dem Klang des Namens waren auch die Attribute der Heiligen bedeutungsvoll. Wenn Uhrig ohne weiteren Beleg eine Beziehung annehmen will zwischen der Krankheit des Wurmes und dem Lindwurm des heiligen Georg, so muss dies gesucht erscheinen. Höfler bemerkt jedoch: In Nordeuropa ist St. Georg der Wurmtödter, auch Patron der Leprosen . . . . „Man fängt die Schlangen für das Gichtöl (Schlangenhaut in Leinöl) ein." Da St. Georg mit einem Ross, St. Aegidius mit einer Hirschkuh abgebidet wird, verehrt man beide als Patrone gegen Viehkrankheiten. Das Rad der heiligen Katharina kommt zur Geltung im „Katharinen-Wiel", einem radförmig sich ausdehnenden Ringwurm der Haut.

Zu dem Klang des Namens und der Deutung des Attributes muss man noch die Stellung des Heiligentages im Kalender in Betracht ziehen, wenn man die Volkstümlichkeit mancher Heiligen ergründen und würdigen will. Der Jahrestag der heiligen Margareth (20. Juli) war schon im 12. Jahrhundert ein wichtiger Merktag für die deutschen Bauern. Der Landmann, welcher ein Gut zu Lehen oder gegen Zins inne hatte und nach dem Margarethentag starb, vererbte den Ertrag seiner Felder auf seine Erben. Der Getreidezehent war am Margarethentag verdient, d. h. es war ein rechtlicher Anspruch darauf begründet. Der Sachsenspiegel (II, 58) sagt: In sente margaretentag sint alle ander zehnde verdinet. Ihr Jahrestag hat also für die bäuerlichen Rechtsverhältnisse in Norddeutschland eine ähnliche Bedeutung wie in Süddeutschland der St. Walburgis- und St. Martinitag.[94] Kathrein (25. November) war der letzte Tanztag vor dem Advent: „Kathrein — stellt den Tanz ein." Das Symbol des Hahnes bei St. Vitus möchte Höfler aus der altgermanischen Feier des Tages (15. Juni) erklären: „Er trägt den Haushahn, den Hauspropheten als Abzeichen, d. h. den Verkünder des anbrechenden Morgenlichtes, das die nächtlichen Dämonen und den Elbentrug vertreibt; in der St. Veitsnacht ist Freiheit für alle Zauberei und Gegenzauberei, besonders für den elbischen Korndämon (Bilwizschneider); St. Veitstag fällt wie das Johannesfest mit der Sonnenwendfeier, einem Licht- oder Feuerkult, zusammen; daher St. Veitsfeuer, Hagelfeuer, Sonnenfeuer, Sonnenwendfeuer, Ignis sacer St. Viti; darum auch St. Veitstanz, Chorea St. Viti, vom ehemaligen heidnischen Kulttanze, der in der Zeit der Sonnenwende die elbischen Trug- oder Krankheitsdämonen vertreiben sollte. Schwarze dämonenvertreibende Hühner oder stellvertretende schwarze St. Veitspfennige wurden gegen das Kindervergicht (Eclampsia infantium) oder eiserne Kröten gegen den St. Veitstanz geopfert; der wilde Alperer, ein Elementardämon geht um; auf den Veitensteinen hausen Zwerglein (Dämonen); ebenso ist der Katzenveit ein Kinderschrecken (Pavor nocturnus) bringender Haus- und Waldgeist (Fichtelgebirge) in Gestalt einer Katze." Die Verantwortung für alle diese Angaben müssen wir Höfler überlassen; man kommt auf diesem Gebiete vielfach über Vermutungen nicht hinaus. Weber scheint einer anderen Deutung des Hahnes, die auf die Legende Bezug nimmt, das Wort zu reden: St. Vitus „gilt als Schützer gegen Blitz und Feuergefahr und wohl deshalb giebt man ihm im Bilde einen Hahn, das Symbol der Wachsamkeit bei."[95] Beim Tode des hl. Vitus und seiner Gefährten erhob sich nämlich, wie die Legende erzählt, ein furchtbares Erdbeben (Blitz und Donner?), welches viele Götzentempel zerstörte und viele Menschen tötete.

Einen neuen Aufschwung gewann der Kult der vierzehn Nothelfer, als Anton von Rotenhan, Bischof von Bamberg, im Jahre 1448 gegenüber der ehemaligen Benediktinerabtei Banz eine Kapelle auf den Titel dieser Heiligen weihte, woraus nachmals die berühmte Wallfahrt Vierzehnheiligen entstand. In den Jahren 1445 u. 1446 sah der Sohn des Klosterschäfers der Cisterzienserabtei Langheim Erscheinungen eines himmlischen Kindes; zuerst war das Kind allein, bei der dritten Vision war es umgeben von anderen Kindergestalten. Auf Befragen erklärte das Kind in der Mitte: „Wir sind die vierzehn Nothelfer" und wünschte die Errichtung einer Kapelle. Im Kloster Langheim bestand bereits der Kult, wie aus geschriebenen Messbüchern hervorgeht; man kannte bereits die Namen der einzelnen Heiligen, die bei der Erscheinung nicht genannt wurden. Treffend vergleicht Uhrig mit den genannten Visionen

die Vorstellungen eines altfränkischen Kindergebetleins, das spätestens dem 13. Jahrhundert angehört, da statt „recht“ noch „reht“ gebraucht und im Reim verwendet wird:

„Nachts, wenn ich schlaff geh,
Vierzehn Englein mit mir geh,
Zwei zu Füssen, zwei zu Hetten (=Häupten)
Zwei zur Linken, zwei zur Rehten,
Zwei mich deck, zwei mich weck,
Zwei mich führ und weis
Zum himmlischen Paradeis.“

Von besonderer Wichtigkeit für die Kultgeschichte unserer Heiligengruppe ist offenbar die Auffassung der kirchlichen Behörden, die sich in der Liturgie bekundet. In den Messgebeten werden nun die vierzehn Nothelfer als privilegierte Fürbitter bezeichnet. Aehnlich wie wir in der Dorothealegende sahen, finden sich in den mittelalterlichen Heiligenlegenden öfters göttliche Verheissungen erwähnt, wonach der Martyr während seines Leidens auf seine Bitte hin die Gnade erlangt, künftighin allen Christen, die ihn in einem bestimmten Anliegen anrufen, helfen zu können. Thatsächlich enthalten mehrere Legenden von Heiligen der Nothelfergruppe die Versicherung, Gott der Herr habe den betreffenden Heiligen versprochen, wer sich mit Vertrauen an sie wende, dem sei im Voraus die nachgesuchte Hilfe verliehen. Ein solches Gebetsprivilegium berichten die Legenden bei St. Dionys, Georg, Christoph, Blasius, Aegidius und Margareth. Letztgenannte Heilige soll „nach einer freilich ganz mit Fabeln erfüllten Legende im Kerker unter anderem darum gebeten haben, dass in den Hänsern ihrer Verehrer kein Kind lahm, blind oder stumm geboren werde. Wohl deshalb, bemerkt Weber[96], wird sie in Frankreich Italien und der Schweiz als Schutzpatronin der Gebärenden angerufen.“ Eine Urkunde vom 26. Mai 1426 bezeichnet die Nothelfergruppe als die vierzehn besonders privilegierten Martyrer; Bischof Johannes von Regensburg bestätigt in diesem zu Wunsiedel noch vorhandenen Schriftstück die von dem Bürger Friedrich Loebel gestiftete und von einem eigenen Kaplan zu versehende Frühmesse in der St. Veitspfarrkirche zu Wunsiedel. Die Stiftung geschieht zu „Lob und Ruhm der heiligen ungeteilten Dreifaltigkeit, der seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der vierzehn besonders privilegierten Martyrer und der ganzen himmlischen Heerschaar.“ Bei Anfertigung der Kollekte im Messformular suchte die Kurie offenbar nach einem triftigen Grund für die Zusammenstellung gerade dieser vierzehn Heiligen und berief sich auf das Gebetsprivileg, das nach der Legende einigen Heiligen, im Volksglauben wohl der ganzen Gruppe, zugeschrieben wurde. Das im Jahre 1490 gedruckte Bamberger Missale enthält folgende Oration: „Allmächtiger und barmherziger Gott! Du hast Deine auserlesenen Heiligen Georg ..... und Katharina mit besonderen Privilegien vor allen anderen geschmückt, so dass alle, die in ihren Nöten deren Hilfe anflehen, heilsame Erfüllung ihrer Bitte erlangen, verleihe uns, so bitten wir, Verzeihung unserer Sünden und befreie uns auf ihre Verdienste hin von allem Missgeschick und erhöre gnädig unser Flehen.“[97] Noch ausführlicher ist das Gebet in einem handschriftlichen Missale aus dem 16. Jahrhundert in der Münchener Staatsbibliothek: „O Schöpfer aller Dinge, wunderbarer, höchster Gott! Du hast die ruhmreichen Sieger, die von Dir besonders Auserwählten Dionysius .... mit mächtigen, eigenartigen Privilegien geschmückt, auf das alle in jedweder Not und in jedweder Krankheit durch deren andächtige Anrufung gemäss der Gnade und Freigebigkeit Deiner Verheissung Gewährung ihrer Bitte erlangen: verleihe mir Deinem unwürdigen Diener, der gläubig ihre Fürbitte erfleht, auf ihre Vermittelung hin die Ueberfülle Deiner Güte und beschütze mich erbarmungsvoll durch ihre Hilfe und bewahre mich kräftiglich vor allen Gefahren des Leibes und der Seele.“[98] Obwohl in die ältesten gedruckten Messbücher vieler Diözesen, wie Speier, Bamberg, Mainz, Halberstadt, Paris, Utrecht, Meissen, in die Missalien der Cisterzienser und Dominikaner ein Messformular zu Ehren der vierzehn Nothelfer Eingang fand, erhielt keines von diesen Formularien die ausdrückliche Zustimmung der römischen Kurie. Eine zu Venedig gedruckte Messe von 15 Nothhelfern wurde 1617 von der Ritenkongregation verboten und musste unter den Strafen des Index aus den Messbüchern entfernt werden. Im Jahre 1628 erging ein ähnliches Verbot. In Rom ging man wohl schon damals mit dem Gedanken einer abermaligen Verbesserung des Messbuches um und wollte die nicht allgemein verbreiteten Messformularien beseitigen. Das römische Messbuch, welches im Jahre 1634 unter Papst Urban VIII. erschien, entfernte die Besonderheiten der einzelnen Diözesen und befahl grössere Einheitlichkeit. Die be-

sonderen Messgebete zu Ehren der Nothelfergruppe kamen in Wegfall; an deren Stelle hatte die gewöhnliche Messe von mehreren Martyrern zu treten. Am 4. April 1889 wurde jedoch von Leo XIII. für die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen neuerdings eine eigene Messe genehmigt; die Kollekte ist eine Abkürzung des Gebetes aus dem Bamberger Missale von 1490. Es werden „besondere Privilegien" erwähnt, womit diese Heiligen geziert sind, aber es fehlen die Worte „vor allen anderen" (Heiligen) und ebenso unterblieb die nähere Erklärung, worin die angedeuteten Gnadenvorzüge bestehen.[99] Nach dem jetzigen Wortlaut des Kirchengebetes kann man unter den „besonderen Vorzügen" der hl. Nothelfer die vielen Gebetserhörungen verstehen, denen der Wallfahrtsort seine Berühmtheit verdankt. Die Vorliebe der mittelalterlichen Legendenschreiber für Gebetsprivilegien ihrer Helden erklärt sich wohl als Weiterbildung biblischer Gedanken. So sagt der Heiland (Joh. 16, 23) von sich: „Wenn ihr den Vater in meinem Namen um etwas bitten werdet, so wird er es euch geben." In untergeordneter Weise erscheinen auch die Heiligen als Mittler zwischen Gott und dem bedrängten Erdenpilger. Allerdings konnte eine Gebetsweise, wie sie von mancher sagenhaften Legende nahe gelegt wurde, „beim Volke leicht ähnliche (abergläubische) Vorstellungen hervorrufen, wie sie bei Amulet- und Talismangebetlein bestehen, die alle eine unfehlbare Erhörung auf Grund einer Verheissung oder Vereinbarung (ex stipulatu) gewährleisten."[100] Doch womit kann nicht Missbrauch getrieben werden? Zwischen einem festen und einem vermessentlichen Vertrauen ist immerhin ein grosser Unterschied. Die frommen Legendenschreiber, wie ein Jakobus a Voragine, wollten wohl zu vertrauensvollem Gebete, nicht zu vermessenen Bitten anregen.

Heinrich Weber vertrat früher (1886) die Ansicht, die Verehrung der vierzehn Nothelfer sei bei den Griechen Siziliens und Kalabriens aufgekommen, weil diese Heiligen in Frankreich bisweilen Apotropéens genannt werden. Das Wort ist griechisch, *ἀπότροποι*, Abwender von Uebeln. Allein eine genauere Vergleichung des Kultgebietes veranlasste ihn später (1895) für den deutschen Ursprung der Andacht einzutreten. „Thatsächlich lässt sich die Andacht verfolgen von Italien (Sizilien, Sanbiase in der Provinz Catanzaro, Brescia) bis in die nördlichen Diöcesen Deutschlands (Hildesheim, Breslau, Ermland), von Elsass, Lothringen, Luxemburg bis nach Böhmen, Mähren und Ungarn. Ausserordentlich verbreitet ist sie in der Schweiz, in Tirol, Süddeutschland und Oesterreich, wo es zahlreiche Kirchen und Altäre, Votivbilder und Bruderschaften zu Ehren der hl. vierzehn Nothelfer giebt. In Frankreich, England, Polen, in der Diözese Gnesen-Posen, in Kroatien, Dalmatien, in den magyarischen Gegenden Ungarns ist die Andacht nicht bekannt, wohl aber in den deutschen Gegenden Ungarns." Man wird nicht fehlgehen, wenn man den deutschsprechenden Süden als den Boden betrachtet, auf dem der Kult erwuchs. Wahrscheinlich war die Zahl vierzehn schon verhältnismässig früh beliebt, wo es sich um Darstellungen des Martyrerchores oder der himmlischen Heerschar überhaupt handelte. Das Allerheiligenfest entwickelte sich aus dem Kirchweihfest des Pantheon unter dem Titel S. Maria ad Martyres. Eine gemeinsame Gedächtnisfeier aller Martyrer bestand im Orient schon zu Zeiten des hl. Chrysostomus. Es kann also nicht überraschen, wenn man unter den vierzehn Vertretern des himmlischen Hofes und Beschützern der bedrängten Menschheit nicht Apostel oder heilige Lehrer, sondern vorzüglich Blutzeugen verstand, deren Fürbitte in der Kirche seit den Tagen der Verfolgung als besonders wirksam galt. Die ältesten bildlichen Darstellungen kennen noch keine Symbole, welche die einzelnen Heiligen deutlich machen. Die Namengebung und Zusammenstellung bestimmter, beim Volke beliebter Schutzpatrone dürfte kaum vor dem 13. Jahrhundert erfolgt sein, da gerade die Reliquienübertragung zur Zeit der Kreuzzüge den Kult ferner griechischer Martyrer mächtig beförderte.

Nachdem die Namen der vierzehn Nothelfer in das kirchliche Messgebet aufgenommen waren, erhielt sich die Gruppe ziemlich unverändert. Manchmal fügte man den Landes- oder Ortspatron hinzu, der an Stelle Christi selbst oder an Stelle der Gottesmutter den Mittelpunkt bildete. Als fünfzehnter Nothelfer zählt in Deutschland der hl. Magnus, ein Alamanne, Zögling des Klosters St. Gallen, dann Abt von Füssen (725—750). St. Mang war in Süddeutschland berühmt und seine Einverleibung in unsere Gruppe ist nicht auffällig. Wenn hingegen auch in Italien ein hl. Magnus genannt wird, so darf

man auf Uebertragung des ganzen Kultes aus Süddeutschland nach Italien schliessen. Der deutsche St. Mang war aber den Italienern weniger bekannt, daher verstanden sie darunter einen italienischen Heiligen gleichen Namens, den Bischof Magnus von Oderzo (Opitergium) in der Mark Treviso. Seine Reliquien ruhen seit 1206 in der Kirche San Geremia in Venedig. Diese Reliquienübertragung stimmt vorzüglich mit der Zeit, in welcher vermutlich den vierzehn Heiligen bestimmte Namen gegeben wurden. Dieser hl. Magnus wurde vielleicht nicht ohne Mitwirkung seines berühmten deutschen Namensvetters ein besonderer Schutzpatron von Italien. Geboren zu Altinum im Venezianischen wurde er um das Jahr 638 Bischof von Opitergium. Als der Longobardenkönig Rotharis um 641 die Stadt zerstörte, gründeten die geflüchteten Einwohner die Stadt Heraklea auf einer Laguneninsel und dahin verlegte Magnus den bischöflichen Sitz; im Jahre 660 starb er.[101]

Welche Heilige im Sinne des Volks mit den Nothelfern am nächsten verwandt sind, zeigt das Gebet eines Augustinermessbuches aus dem 16. Jahrhundert. Nach den gewöhnlichen vierzehn werden noch als privilegierte Heilige genannt: St. Martin, Nikolaus, Leonhard, Rochus, Sebastian, Wenzeslaus, Laurentius, Wolfgang, Valentin, Gertrud, Anna und Ursula mit ihren Gefährten.[102]

Wenn St. Leonhard in die Nothelfergruppe selbst einrückt, so verdrängt er den hl. Cyriakus. St. Leonhard als Mönch mit Buch und Fesseln in der Hand war leicht zu vertauschen mit dem römischen Diakon, der ebenfalls eine Kette hält; Cyriakus führt den Dämon gefesselt mit sich.[103]

Der hl. Dionysius mit dem abgeschlagenen Haupt in den Händen mochte mitunter dem Beschauer mehr Schrecken als Verehrung einflössen und wird darum manchmal ersetzt durch St. Nikolaus oder durch den hl. Papst Sixtus. Eine Münchener Handschrift aus dem Jahre 1519 führt Sixtus statt Dionysius in der Reihe der vierzehn Nothelfer auf.[104]

Weder Weber noch seine Quellen, Wessely (Ikonographie) und Cahier (Caractéristique des Saints) kennen Burgkmairs Darstellung der vierzehn Nothelfer. Nicht einmal Uhrig, dem doch von Dillingen aus die Gemäldegalerie zu Augsburg so nahe lag, wurde auf das Basilikabild von St. Peter aufmerksam. Und doch gehört Burgkmairs Darstellung unserer Heiligengruppe, was künstlerische Behandlung des Gegenstandes anlangt, in die vorderste Reihe. Neu ist vor allem die Zusammenstellung der beliebten Volksheiligen mit Petrus, dem Oberhaupte der Kirche, neu die Verknüpfung der Nothelferidee mit Sündenerlass, Ablasserteilung und Jubiläumsfreude. Ungewöhnlich ist auch die Auswahl der Heiligen; an Stelle von St. Dionysius, Achatius und Cyriakus erscheinen Papst Sixtus, Bischof Nikolaus und der Einsiedler Leonhard. (Abb. 67 u. 68.)

Burgkmairs Gruppenbildung ist bezeichnend für die Stufe der schwäbischen Kunst um 1500. Der Meister will durch Abwechslung im Nebensächlichen, in Haltung, Kleidung, in dem erklärenden Beiwerk die schematische Symmetrie seiner Anordnung gefälliger und geniessbarer machen und versucht wenigstens ein Hintereinander von Gestalten im vertieften Raume. Mit der Perspektive steht der Künstler aber noch auf gespanntem Fusse. Er stellt die Heiligen auf eine schiefe Ebene; die in den Raum eingerückten Gestalten erhalten nicht bloss einen höheren Standpunkt, sondern auch grössere Leibeslänge, damit sie von den voranstehenden nicht ganz verdeckt werden. Die Aufstellung ist beiderseits schräg, kulissenartig, zweireihig. Den drei heiligen Kirchenfürsten Erasmus, Sixtus und Nikolaus zur Rechten entspricht auf der andern Seite die Madonna mit St. Katharina und St. Margareth. Wie hier die Madonna zwischen den zwei Jungfrauen, erscheint dort der Papst Sixtus zwischen den zwei Bischöfen. Wir erraten also, dass Burgkmair auf Würde und Stand der einzelnen Heiligen Rücksicht nimmt und eine Rangordnung des himmlischen Hofes festhält. Als Kleriker stehen auch die beiden Eremiten Leonhard und Aegidius auf der Seite der Bischöfe, unmittelbar hinter ihnen. Der Ritter Georg und St. Christophorus, der wehrhafte Held und der starke Recke, schliessen sich als bevorzugte Persönlichkeiten dem Klerus an. Die Heiligen zur Linken vertreten den Laienstand. Hinter den Jungfrauen erscheinen Vitus, der Apotheker mit der Oelschale, Eustachius, der Jäger mit dem kreuzgeschmückten Hirschgeweih, Blasius, der heilkundige Patrizier mit der Fischgräte und Pantaleon, der kaiserliche Leibarzt und Martyrer mit dem Nagel im Haupte. Alle Köpfe sind würdig und ausdrucksvoll; eine fromme, feierliche, andächtige

Stimmung liegt ausgebreitet auf der ganzen Versammlung. Im einzelnen aber vertragen die Gesichtstypen keinen Vergleich mit den lebensvollen Porträtköpfen des älteren Holbein auf der Paulusbasilika. Burgkmair verfügt nur über einige allgemeine Formen, die er nicht ohne Geschick verändert und ausnützt. Sämtliche bartlosen Köpfe zeigen eine ähnliche zierliche Bildung des Kinns mit dem

Abb. 67. Die vierzehn Nothelfer. Linke Hälfte.) Petersbasilika. Burgkmair.

unvermeidlichen Grübchen und auch die bärtigen Gesichter haben grosse Verwandtschaft mit einander. Man betrachte nur den Papst und die beiden Bischöfe; überall derselbe asketische, mit Milde gepaarte Ernst trotz veränderter Mundwinkel und Augenbrauen. Der Abt Aegidius gehört ganz in ihr Geschlecht. Für den Einsiedler St. Leonhard wurde ein Typus gewählt, den man sonst bei den hl. Diakonen Laurentius oder Stephanus gewohnt ist.

Besondere Sorgfalt verwendet Burgkmair auf Reichtum und Mannigfaltigkeit der Kostüme; wetteiferten doch damals Welt und Kirche in Pracht und Prunk. Jeder Handschuh der Bischöfe zeigt an der Aussenseite ein reichgefasstes Juwel und fast an allen Fingern der beiden Hände stecken ein oder zwei Ringe. Die Tiara des hl. Sixtus ist zwar weniger reich als jene von St. Peter, aber immerhin sind grosse Steine und Perlen nicht gespart. Das Kreuz, das der Papst anstatt des Hirtenstabes hält, zeichnet sich verhältnismässig durch Einfachheit aus; nur die Enden sind mit gothischen Knospen geschmückt. Leider versagte sich Burgkmair die vollständige Ausführung der prächtigen Krummstäbe bei beiden Bischöfen. Das Pluviale wird bei dem Papste Sixtus durch eine einzige grosse Agraffe auf der Brust geschlossen, bei den beiden Bischöfen bleibt es mehr offen und wird durch ein Band zusammengehalten. Beachtenswert ist die Musterung der päpstlichen Dalmatik mit zarten Blumen und Blättchen. St. Leonhard mit dem kahl geschorenen Schädel und dem schmalen Haar-

kranze trägt den Habit eines Franziskanermönches; St. Aegidius mit der vom Pfeile durchbohrten Hirschkuh neben sich trägt den Gelehrtenhut und die weiten Gewänder eines vornehmen Benediktinerabtes. Der Riese Christophorus hat sich ein Tuch um den kurzhaarigen Kopf gebunden, das Gewand aufgeschürzt, um den Strom zu durchwaten, und trägt den segnenden, mit dem Kreuznimbus ein kostbarer, gewundener Kranz mit einem Stirnjuwel, an dem zwei wallende Straussenfedern befestigt sind. Noch einen Burgkmairschen St. Georg in der kecken Rückenansicht kennen wir, nämlich den vornehmen Drachentöter mit der Fahne am Lanzenschaft auf dem schönen Altarwerk von 1519 in der Augsburger Galerie, welcher dem Kaiser Heinrich gegenübersteht. Der Held trägt,

Abb. 68. Die vierzehn Nothelfer. (Rechte Hälfte.) Petersbasilika. Burgkmair.

geschmückten, die Weltkugel haltenden Christusknaben auf der linken Schulter. Das liebliche Kind ist mit einem gegürteten Röckchen bekleidet; die Füsschen, ebenso schmal und schmächtig wie bei dem Kinde im Schosse der Madonna, bleiben bloss. Eine stattliche, kühne, ritterliche Erscheinung, ganz in Stahl gehüllt, ist St. Georg, der sein Schwert auf den getöteten Drachen aufstützt. Mit gespreizten Beinen, halb vom Rücken gesehen, steht der Held da und wendet das lockenumrahmte Gesicht, über die Schulter zurückblickend, dem Beschauer zu. Im Haare liegt einem Cherub gleich, ein Perlendiadem mit überragendem Stirnkreuze. Die Rückendrehung ist noch freier. Der Sieger setzt den Fuss auf das noch lebende Ungeheuer mit dem geöffneten Rachen. Den gepanzerten Oberkörper umhüllt ein leichter Waffenrock, um den eine Schärpe geschlungen ist. An den beiden Georgsgestalten von 1501 und 1519 kann man die ganze Kunstentwicklung Burgkmairs messen! Die Vorderansicht eines gepanzerten Ritters lässt uns der Meister in dem ritterlichen Hauptmanne unter dem Kreuze auf dem Basilikabilde von Santa Croce

bewundern. — Den einzelnen Heiligengestalten schulden wir eine kurze Betrachtung auf Grund der neuesten Untersuchungen; gehören doch die Legenden eines hl. Christoph, Georg, Aegidius zu den merkwürdigsten Erscheinungen dieser grossen Litteraturgattung! (Abb. 69.)

In der Lebensbeschreibung eines volkstümlichen Heiligen kann zeitgenössische Erinnerung und Erkundigung den Grundstock bilden; soweit stehen wir dann auf geschichtlichem Boden. Es kann aber auch die dichtende Volksseele sich eines beliebten Heiligennamens bemächtigen und sagenhafte Volksüberlieferungen oder mythische Naturanschauungen auf ihn übertragen. Sage und Mythe werden dann zur Legende. Man versuchte neuestens drei Gruppen auszuscheiden: Wanderheilige, Ortsheilige und Geschichtsheilige.[105] Die Bezeichnungen sind gut, wenn man richtige Begriffe damit verbindet. Mag eine vielgestaltige Legende noch so unstet wandern, mag sie überall und nirgends zu Hause sein, man ist nicht berechtigt, dem vielgefeierten Helden jedes Dasein abzustreiten. Reine Mythengestalten haben sich niemals zu christlichen Heiligen verdichtet. Man mag St. Christoph und St. Georg Wanderheilige nennen, aber man hat als Thatsache festzuhalten, dass es zwei bestimmte Martyrer, Christophoros und Georgios gab. Noch weniger als den Wanderheiligen darf man den Ortsheiligen alles Erdendasein abstreiten, selbst wenn wir keine glaubwürdige Aufzeichnung über sie besitzen, selbst wenn die vorhandenen Legenden nach Zeit und Umständen Unmögliches berichten. So einfach ging das Umtaufen von Gaugottheiten mit begrenzter Machtsphäre denn doch nicht. Oder wie soll aus dem örtlichen Niederschlag einer Wanderlegende ein Lokalheiliger entstehen, dessen Grab man zeigt, dessen Reliquien man verehrt? Die Gründungssagen der fränkischen Bistümer mögen, wie bei Dionysius von Paris, Zeit und Lebensumstände verrücken und vertauschen; müssen deswegen die Namen der verehrten Heiligen erfunden sein? Weit günstiger als die beiden genannten Klassen sind die Geschichtsheiligen daran. Sie besitzen nämlich ein historisch nachweisbares Angedenken, wir sind über ihr Erdenleben unterrichtet; nur wuchs ihr Name bei dem gemeinen Volke in das phantastische Reich des Mythus hinein. So besteht kein Zweifel, dass die hl. Genovefa von Paris einmal lebte und in der St. Peters- oder- Apostelkirche beigesetzt wurde, die jetzt ihren Namen trägt. Desgleichen ist St. Oswald, eine den Nothelfern verwandte Gestalt,[106] eine historisch greifbare Persönlichkeit; er wurde als der Sohn König Ethelfrids von Northumbrien im Jahre 604 geboren und starb als Held und Martyr im Kampfe gegen die heidnischen Mercier am 5. August 642.

Uns beschäftigen zunächst zwei „Wanderheilige“ aus der Nothelfergruppe: St. Christoph und St. Georg. Welche Legende wäre romantischer als die des riesenhaften Christusträgers und doch lässt sich die Existenz eines Heiligen mit Namen Christophoros nicht bestreiten. Schon im sechsten Jahrhundert trugen Kirchen und Klöster seinen Namen, auf Gemälden kommt er schon zu Kaiser Justinians Zeit im Kloster Sinai vor, die ältesten griechischen und lateinischen Martyrerlisten nennen seinen Namen und vereinzelt erscheint er bei den Griechen sogar als „Grossmartyr“. Ausführliche, geschichtlich verbürgte Nachrichten über sein Leben oder seinen Tod besitzen wir nicht, seine Legende ist vielgestaltig; die germanische Fassung erreichte in der goldenen Legende des Jakobus a Voragine ihren Höhepunkt. Die ganze Erzählung baut sich offenbar auf der Deutung des Namens auf und ist echt deutsch. Die Idee des mittelalterlichen Vasallenwesens und ritterlichen Dienstverhältnisses wird verherrlicht; je grösser der Herr, desto ehrenvoller der Dienst. Ein Stück der goldenen Legende möge hier folgen: „Christophorus hiess vor seiner Taufe Reprobus (der Verworfene), wurde aber nachher Christophorus genannt, gleichsam ein Christusträger, weil er nämlich Christum auf vierfache Weise trug, nämlich auf den Schultern beim Uebersetzen über den Fluss, im Körper bei der Marter, im Geiste durch den Opfermut und im Munde durch Bekenntnis und Predigt. — Christoph stammte aus Kanaan, besass eine sehr hohe Statur und ein schreckliches Gesicht und hatte zwölf Ellen in der Länge. Man liest in den Berichten über seine Thaten, als er bei einem Könige von Kanaan sich aufhielt, kam ihm in den Sinn, den grössten Fürsten auf der Welt aufzusuchen und bei ihm zu weilen. Er kam also zu einem grossen König, der allgemein als der grösste Fürst auf Erden galt. Der König sah ihn, nahm ihn gerne auf und hiess ihn an seinem Hofe bleiben. Eines Tages aber sang ein Spassmacher vor dem

Abb. 69. Die vierzehn Nothelfer. Detail. Petersbasilika. Burgkmair.

Könige ein Lied, worin er häufig den Teufel nannte. Der König aber hatte den Christenglauben und drückte darum, so oft er den Teufel nennen hörte, alsogleich auf sein Angesicht das Siegel des Kreuzes. Bei dieser Wahrnehmung wunderte sich Christoph sehr

darüber, warum der König dies thue und was ein solches Zeichen bedeute. Als er den König darüber zur Rede stellte und jener es ihm nicht offenbaren wollte, erwiderte Christoph: „Wenn Du mir dies nicht sagst, bleibe ich nicht länger bei Dir.“ Notgedrungen sagte ihm deshalb der König: „So oft ich den Teufel nennen höre, schirme ich mich mit diesem Zeichen aus Furcht, er möchte Gewalt über mich bekommen und mir schaden.“ Darauf sprach Christoph: „Wenn Du vom Teufel Schaden fürchtest, so ist jener offenbar grösser und mächtiger als Du, darum erschrickst Du so sehr vor ihm. Vergebens war also meine Hoffnung, ich hätte den grössten und mächtigsten Herrn der Welt gefunden; doch jetzt lebe wohl! denn ich will den Teufel selbst suchen, mir zum Herrn nehmen und sein Dienstmann werden.“ Er schied also von jenem Könige und ging den Teufel suchen. Als er aber durch eine Wüste zog, sah er eine grosse Menge Soldaten; ein wilder, schrecklicher Krieger kam auf ihn zu und fragte ihn, wohin er ziehe. Christoph gab ihm zur Antwort: „Ich gehe den Herrn Teufel suchen, um ihn mir zum Herrn zu nehmen.“ Dieser sprach: „Ich bin's, den Du suchst.“ Freudig verpflichtete sich ihm Christoph als beständiger Dienstmann und nahm ihn zum Herrn. Da nun beide weiterzogen und an ihrem Wege ein Kreuz aufgerichtet fanden, floh der Teufel, sobald er das Kreuz sah, voll Schrecken, verliess den Weg, führte Christoph durch eine rauhe Oede und brachte ihn hernach wieder auf den Weg zurück. Bei dieser Wahrnehmung fragte ihn Christoph verwundert, warum er so furchtsam die ebene Strasse verlassen habe und auf einem solchen Umweg durch die rauhe Oede gegangen sei. Da es jener durchaus nicht kund thun wollte, sagte Christoph: „Wenn Du mir das nicht mitteilst, verlasse ich Dich sofort.“ Auf solches Drängen sagte der Teufel zu ihm: „Ein Mensch, Namens Christus, wurde ans Kreuz geschlagen; wenn ich das Zeichen seines Kreuzes sehe, erzittere ich sehr und fliehe voll Schrecken.“ Darauf sprach Christoph: „Also ist jener Christus grösser und mächtiger als Du, dessen Zeichen Du also fürchtest? Umsonst mühte ich mich also und fand den grössten Fürsten der Welt noch nicht. Jetzt lebe wohl, weil ich Dich verlassen und Christus selbst aufsuchen will.“ Nachdem er also lange gesucht hatte, wer ihm Nachricht von Christus brächte, gelangte er endlich zu einem Einsiedler, der ihm Christus predigte und ihn im Glauben eifrig unterrichtete. Und es sprach der Einsiedler zu Christoph: „Der König, dem Du dienen willst, verlangt als Leistung häufiges Fasten.“ Christoph erwiderte: „Er verlange eine andere Leistung von mir, weil ich diese Sache keinesfalls thun kann.“ Wiederum sagte der Einsiedler: „Du wirst auch viele Gebete zu ihm verrichten müssen.“ Darauf entgegnete Christoph: „Ich weiss nicht, was dies ist und kann einen solchen Dienst nicht leisten.“ Hierauf sprach der Einsiedler: „Du kennst jedoch den Fluss, wo viele beim Uebersetzen Gefahr laufen und untergehen?“ „Ja“, sagte Christoph. „Du hast hohen Wuchs und starke Kräfte“, fuhr der andere fort, „wenn Du daher am Flusse Dich niederliessest und alle übersetztest, so wäre es dem König Christus, dem Du dienen willst, überaus genehm und er würde sich, wie ich hoffe, ebendort offenbaren. Darauf sprach Christoph: „Ganz recht, diesen Dienst kann ich leisten und verspreche, hierin treu zu sein.“ Er zog zu dem genannten Flusse und baute sich dort ein Obdach. Anstatt des Stabes trug er einen Baumstamm in den Händen, auf den er sich im Wasser stützte, und setzte alle unverzüglich über. Nach Verlauf vieler Tage ruhte er in seinem Häuschen, als er die Stimme eines Knaben vernahm, die rief und sagte: „Christoph, komme heraus und setze mich über.“ Sofort sprang Christoph hinaus, fand aber niemanden. Zurückgekehrt in seine Behausung, hörte er wiederum die Stimme, die ihn rief. Wiederum eilte er hinaus und fand niemanden. Zum drittenmal gerufen wie zuvor, ging er hinaus und fand einen Knaben am Flussufer, der Christoph flehentlich um Ueberführung bat. Christoph hob also den Knaben auf die Schulter, ergriff seinen Stab und schritt in den Fluss hinein. Aber siehe! das Wasser des Flusses schwoll allmälig an und der Knabe wog wie Blei ausserordentlich schwer. Je weiter es vorwärtsging, desto mehr wuchs die Woge und der Knabe drückte Christophs Schultern mit unerträglichem Gewicht, so dass Christoph in grosse Angst geriet und Gefahr fürchtete. Als er aber mit knapper Not davonkam und den Fluss durchquert hatte, setzte er den Knaben am Ufer ab und sagte zu ihm: „In grosse Gefahr, Knabe, hast Du mich gebracht; wenn ich die ganze Welt auf mir gehabt hätte, kaum würde ich eine grössere Schwere verspürt haben.“ Da antwortete ihm der

Knabe: „Wundere Dich nicht Christoph! Du hattest nicht bloss die ganze Welt auf Dir, sondern trugst auch den, der die Welt erschuf, auf Deinen Schultern! Ich bin nämlich Christus, Dein König, dem Du mit diesem Werke dienst; damit Du die Wahrheit meiner Worte erprobest, pflanze, wenn Du hinüberkommst, Deinen Stab neben Deinem Häuschen in die Erde und am Morgen wirst Du ihn blühen und Frucht bringen sehen." Und alsbald verschwand er vor seinen Augen. Christoph ging, pflanzte den Stab in die Erde und fand ihn morgens beim Aufstehen nach Art einer Palme Laub und Datteln tragen. Hieran schliesst sich Christophs Predigt und Martyrium zu Samos in Lykien und kehrt die germanische Sage zur griechischen Legende zurück. Dass Christoph vor seiner Bekehrung mehrere deutbare, auf sein Leben bezügliche legendarische Namen führt, kann nicht überraschen und keineswegs gegen die geschichtliche Wirklichkeit des Martyrs angeführt werden. Selbst wenn sich Züge eines ägyptischen Mythus mit der byzantinischen Christophoroslegende vermengten, sind wir nicht berechtigt, den Helden selbst zu einem mythischen Wesen zu verflüchtigen. Es reichte oft der seltsame Name eines Geburtsortes oder eines Volksstammes hin, um die Volksphantasie anzuregen. Nach ägyptischer Sage trug nämlich Anubis den jungen Sonnensohn Horos durch den Nil und Anubis wurde mit dem Kopfe eines Wolfes oder Hundes abgebildet. Diese Vorstellungen müssen in die Christophorussage hereinspielen, da der Held plötzlich einmal mit dem Kopfe eines Hundes auftritt und „diesen Ersatz eines menschlichen Gesichtes auf alten griechischen Bildwerken wirklich zur Schau trägt".[107] Eine schöne Darstellung der Christophlegende in hochdeutscher Sprache findet sich bereits im Nürnberger Passional, einem Legendenbuch, das Anton Koberger um 1488 herausgab. Christophorusbilder scheinen im deutschen Süden besonders verbreitet gewesen zu sein.[108] Riesige Statuen stellte man gegen Ausgang des Mittelalters in den Domen nahe bei einem Eingange auf; so im Dom zu Köln und im Münster zu Strassburg. Es herrschte im Mittelalter der Volksglaube, dass niemand an dem Tage, wo man das Bild des Heiligen geschaut, eines jähen Todes sterben könne. Christophori faciem quacunque in luce tueris, Isto namque die non morte mala morieris.

Schauest Du Christophs Bild, — der Tag sei, wie er nur wolle,
Nimmer am selbigen Tag wirst Du plötzlichen Todes verscheiden.

Die älteste malerische Darstellung in Deutschland ist vielleicht der „lange Christoph mit dem Jesuskinde, riesengross auf die Wand im nördlichen Kreuzarme des Domes zu Worms dem Anscheine nach mehr eingehauen als gemalt". Ins zwölfte Jahrhundert gehören die Reste von Wandmalereien mit St. Christophorus und anderen Heiligen im Mittelschiff der Benediktinerkirche zu Alspach bei Kaisersberg im Elsass. Zu den berühmtesten Christophbildern zählt der „Pilger-Christoph" auf dem Genter Altarwerk der Brüder Jan und Hubert van Eyck. Der frühere Träger der Pilgrime wurde hier zu ihrem Führer. Siebzehn Pilgern, verschieden an Alter und Tracht, schreitet St. Christoph rüstig voran. Die Pilger reichen dem Riesen kaum bis an den Ellenbogen. Sein grosser roter Mantel, unter dem ein blaues Untergewand zum Vorschein kommt, umgiebt ihn in breiten und weichen Falten; in der Rechten trägt er einen langen Stab, mit der ausgestreckten Linken bedeutet er seine Gefährten, dass sie sich dem Ziele ihrer Wanderung nähern. Christophs Gesicht umwallt ein langer, wohlgepflegter Bart, der Ausdruck ist ruhig und klug, wie bei einem orientalischen Kaufmanne; eine turbanartige Kopfbedeckung schützt das Haupt gegen die Sonnenstrahlen. Ich möchte vermuten, dass auch die Kopfbinde bei Burgkmairs Christoph ein missverstandener Turban ist, der ursprünglich auf die morgenländische Herkunft des Riesen deutete. Allgemein bekannt ist das liebliche Christophbild, das jetzt die Münchener Pinakothek ziert und bald dem Meister Memling, bald seinem Schüler Rogier van der Weyden, jetzt Dirk Bouts zugeschrieben wird. Der Riese Christoph mit dem ungefähr dreijährigen Christusknaben, der sich an den Haaren des Gewaltigen festhält, bildet das Gegenstück zu dem zart aufgefassten Wüstenprediger, dem Täufer Johannes, mit dem schneeweissen Lamm im Arm; alles atmet hier ahnungsvolle Erwartung; „noch ist die Sonne nicht aufgegangen, noch fehlt ihr belebendes Licht, aber die ganze herrliche, reich blühende Gegend schwimmt im rosigen Schimmer einer Morgenröte, die den schönsten, heitersten Tag verspricht; neben dem Heiligen, auf einem Felsstück, sitzt ein Eisvogel, der Verkündiger guter Zeit". Wie bei Johannes alles Er-

wartung, ist bei Christophorus alles Erfüllung; eben steigt die Sonne in siegender Pracht aus dem unabsehbaren Wellenbette; der Strom wird zum Lichtmeer und die erfreute Welt, strahlend im Glanze des Himmels, bedarf nicht mehr des künstlichen schwachen Lichtes, das der Einsiedler auf steiler Bergeshöhe in seinem Lämpchen hinaushält, um an der hegenden Verzäunung, über die Felswand gebogen, den watenden Christusträger zu beobachten.

Den schönen Grundgedanken der deutschen Christophorussage, das tiefste Herzensbekenntnis vom Sehnen und Verlangen des christlichen Germanen giebt Meister Freidank wieder, wenn er in seiner „Bescheidenheit" singt:

Der keiser sterben muoz als ich,
des mac ich im wol genôzen mich.
Swelch herre sterben muoz als ich,
waz möhte der getroesten mich?
Des eigen wolt ich gerne sîn,
der sunnen gît sô liehten schîn.
Swer elliu dinc weiz ê si geschehen,
dem herren sol man tugende jehen.
Von dem ichz beste hoere sagen,
des wâfen wolt ich gerne tragen.[109]

Mit Recht sagt Wolfgang Menzel in seiner christlichen Symbolik,[110] „der Sinn der (Christoph-)Legende ist rein christlich und unendlich tiefer als der Sinn der Anubismythe."

Eine noch merkwürdigere Heiligengestalt als Christophorus ist der Ritter St. Georg. Man hat die wirkliche Persönlichkeit, den Martyr St. Georg von seinen Legenden streng zu scheiden. Es steht wissenschaftlich durchaus fest, dass einmal ein Orientale Namens Georgios in irgend einer der zahlreichen vorkonstantinischen Christenverfolgungen das Martyrium erlitt.[111] In der Kirche zu Lyddadiospolis in Palästina zeigte man sein Grab. Schon Kaiser Konstantin der Grosse soll die dortige Georgenkirche erbaut und in Konstantinopel einen Heratempel durch eine Georgenkirche ersetzt haben. Der griechische Geschichtschreiber Procopius von Cäsarea (gest. um 562) erwähnt in seinem Werke über die Bauten des Kaisers Justinian I. (527—565) den Bau einer Kirche zu Ehren von St. Georg. Zu Thessalonich steht heute noch die berühmte St. Georgkirche, ein Rundbau mit hochinteressanten Mosaiken, der spätestens aus dem fünften Jahrhundert stammt. Im Abendland gründete bereits der geistvolle Bischof und Schriftsteller Sidonius Apollinaris von Clermont (in der Auvergne, † 484), der Zeitgenosse des grossen Westgothenkönigs Eurich eine Georgsbasilika; Gregor von Tours, der fränkische Geschichtschreiber († 594) redet von Reliquien und Wundern des hl. Georg, Papst Gregor der Grosse (590—604) weihte eine dem Andenken unseres Martyrs gewidmete, aber dem Einsturz nahe Kirche, der letzte lateinische Dichter Venantius Fortunatus feierte den heldenhaften Martyr in schwungvollen Versen. Auch Papst Gelasius I. anerkannte die Geschichtlichkeit des Martyrs Georg, obwohl er in seinem Bücherdekret vom Jahre 495 eine von den Arianern in häretischem Sinne gefälschte Georgslegende verbot. Papst Gelasius rechnet St. Georg unter diejenigen Blutzeugen, von denen lediglich die Thatsache ihres Glaubenskampfes unbestritten ist, „die mehr bei Gott als bei den Menschen bekannt sind".

Vielfach wollte man diesem Heiligen alle Wirklichkeit absprechen und deutete ihn entweder als eine Verkörperung des siegreichen Christentums über die Heidenwelt oder gar als ein heidnisches Mythengebilde, als den persischen Gott Mithra in anderer Form. Die letztere Deutung suchte kürzlich ein besonders phantasievoller Mythen- und Legendenforscher neu aufzufrischen. Ein solches Vorgehen ist unwissenschaftlich. Nicht umsonst glaubte Franz Görres schon im Jahre 1887 energisch Front machen zu müssen, „gegen eine seit Decennien nicht bloss von Dilettanten auf dem Gebiete der Geschichts- und Sprachwissenschaft, sondern auch von ernsten Forschern kultivierte Unsitte, gegen die willkürlichen Versuche nämlich, Sagen und Legenden ohne Weiteres mit Hilfe der Mythologie, zumal der germanischen und nordischen, zu deuten". Gewiss bilden die verschiedenen Georgssagen ein beachtenswertes Problem der vergleichenden Religionswissenschaft; allein man muss Person und Legende auseinanderhalten. Die griechische Georgslegende bietet nichts Auffallendes, hält sich ganz im Rahmen der unechten oder später ausgeschmückten Martyrerzählungen und ist für die Zwecke der Mythenvergleichung völlig unbrauchbar. Dass den fabelhaften lateinischen Akten ein höheres Alter zukomme, dass in der griechischen Legende eine von allerlei Rücksichten geleitete Ueberarbeitung der Georgssage vorliege, ist eine unbewiesene Behauptung. Nach der griechischen Legende, die von vornherein den Thatsachen näher steht, war Georg der Sohn vornehmer Eltern aus Kappadocien. Nach dem Tode des Vaters wanderte er mit seiner Mutter nach deren

Heimat Palästina aus. Als Jüngling trat er ins Heer ein, zeichnete sich im Kriege aus, kam an den Hof des Kaisers Diokletian und bekannte sich zur Verfolgungszeit als Christ. Weil er das heidnische Opfer verweigerte, wurde er acht Tage lang den verschiedensten Qualen unterworfen, aber immer wunderbar gerettet. Aehnliche Reihen von wunderbaren Rettungen finden sich regelmässig in allen unechten Martyrberichten. Zuletzt bekehrt sich noch die Kaiserin Alexandra und wird zusammen mit Georg enthauptet; es war am 23. April. Diese Erzählung hat in ihren wesentlichen Zügen nichts Unwahrscheinliches, stimmt zur Thatsache, dass man in Palästina des Martyrs Grab zeigte, und erklärt die grosse Berühmtheit des Blutzeugen mit dessen Stellung am kaiserlichen Hofe.

Eine andere Gestalt der Georglegende, die uns in lateinischer Sprache überliefert ist, verlegt den Hergang an den persischen Hof. „Der Teufel trieb Dacianus, den Kaiser der Perser, den Herrn über die vier Himmelsgegenden, dass er die zweiundsiebzig Könige der Erde, die unter ihm waren, zusammenrief und auf ihren Rat die Christen bedrängte. Damals lebte der heilige Georg. Melitene in Kappadocien war sein Geburtsort und der Schauplatz seines Martyriums. Hier hielt er mit einer Witwe Haus. Die Martern, die er zu bestehen hatte, sind zahllos; sie dauern sieben Jahre. Endlich verdarb Georg mit Arglist die Zauberer der Heiden und brachte die Heiden selbst um. Vierzigtausend neunhundert Menschen aber bekehrten sich zum Christentum, darunter Alexandra, die Kaiserin der Perser. Dacianus liess beide enthaupten, eines Freitags den 24. April. Hierauf entführte ein feuriger Wirbelwind den Dacianus und seine Genossen.“ Worin besteht nun die vielfach behauptete Aehnlichkeit der Georgsage mit dem iranischen Mythus von dem alten Naturgott Mithra? Der Kult des letzteren verbreitete sich in der römischen Kaiserzeit vom Orient aus über die ganze antike Kulturwelt; es gab eigene Mithramysterien mit einer Reihe von Weihestufen. In Rom erhielt sich bis auf den heutigen Tag eine mit Gemälden ausgestattete unterirdische Grabanlage der Verehrer des Sabazios, wie Mithra auch hiess. Im vierten Jahrhundert wurde er auch in Gallien und am Rhein verehrt, wie zahlreiche Funde von Skulpturen und Inschriften beweisen. Kappadocien war die Wiege der im Abendland beliebten Kultform. Mithra erscheint als Lichtgottheit und wird später als die Sonne selbst aufgefasst. Man verehrte ihn in Bildern. „Mithra und Georg sind in voller Rüstung, die Hand an der Waffe. Mithras Wagen ziehen weisse Renner, Georg erscheint hoch zu Ross.“ Derartige Aehnlichkeiten können zufällig sein, beweisen zunächst nichts. Aber die Verwandtschaft ist noch grösser. „Georgs Gegner ist der böse Dacianus, und Aji Dahâka oder Dehâk ist die verderbliche Ahrimansschlange und wird in der späteren Parsensage direkt zum Teufel, endlich wird er ganz vermenschlicht und in das iranische Tyrannenideal verwandelt . . . Auf den alten Darstellungen schaut eine Frau im Königsgewande dem Kampfe Georgs zu: die Kaiserin Alexandra. Dem Mithra ist Anâhitâ als weibliche Gottheit häufig beigesellt. Sie heisst die grosse Königin und tritt auf wie eine Königin, trägt ein goldenes Uebergewand und ist bekleidet mit Pelzkleidern von dreissig Bibern. Der Name Alexandra, ‚die Männerabwehrende‘ wäre eine passende Bezeichnung für die jungfräuliche Anâhitâ. Die spätere Georgsage kennt eine doppelte Herkunft der Alexandra, sie sei in Kappadocien geboren, zur Hälfte aber eine ‚Französin‘ gewesen. Das deutet auf Gallien im lateinischen und Galatia im griechischen Original. Versteht man darunter nun nicht das europäische, sondern das kleinasiatische Gallierland, wo Pessinus, der Hauptsitz des Kultus der Göttermutter liegt, so wäre Alexandra die Göttin, die in der That in Kappadocien als Anâhitâ und in Galatien als Magna Mater (Grosse Mutter) verehrt wurde. Was nun die Witwe betrifft, mit der Georg, als einem zweiten weiblichen Wesen, zusammengedacht ist, so bringt zwar der römische Synkretismus Mithra noch mit Aphrodite-Anâhitâ in Beziehung, aber da Mithra dort meist Sonnengott ist, in noch engere mit der Mondgöttin Selene-Isis, der Witwe des Osiris. In dem jüngeren Stadium der Georgssage hat die Witwe einen drei Monate alten Knaben, der an Händen und Füssen gelähmt und blind ist, auf Georgs Fürbitte aber nicht nur den Gebrauch seiner Gliedmassen wiedererhält, sondern auch auf sein Geheiss in diesem frühen Alter geht und spricht. Isis hat zum Sohn den Harpokrates; er ist stets als Kind dargestellt, unausgebildet und schwach auf den Füssen: er legt die Finger auf den Mund: die Geberde des Stillschweigens.“ Nebenbei bemerkt ist die

Fingerhaltung des Harpokrates eine einfache Kindergeberde und die Deutung auf das Schweigen ein Missverständnis. Alles dies sind luftige Mutmassungen, die man annehmen oder ablehnen kann. „Kehren wir zum Mithra in seiner ältesten Auffassung zurück, so heisst er der mit silbernem Helm und goldenem Panzer, der geschossetötende, mächtige, tüchtige Dorfherr und Krieger, der auf dem Schlachtfeld dasteht und die Reihen vernichtet. In den späteren Mysterien des Mithra war der erste Hauptgrad der eines Miles (Kriegers). Die Römer hiessen Mithra den Unbesiegten. Ebenso führt Georg der tapfere, siegreiche Krieger das Beiwort eines Trophäenträgers. Mithra schützt seine Verehrer in den Schlachten und lässt die Gegner an ihnen fruchtlos abprallen; und so genoss er denn auch bei den römischen Soldaten eine ausserordentliche Verehrung, die namentlich in den nördlichen Provinzen durch sehr viele Denkmäler bezeugt ist. Der Mithradienst wurde eine förmliche, kastenmässig abgeschlossene Kriegerreligion, die sich in verschiedene, an harte Prüfungen geknüpfte Grade gliederte. Georg wurde dementsprechend der Schirmherr der Kriegsleute, der Schutzpatron ritterlicher Orden.“ Gegen alle diese angeblichen Parallelen bestehen gewichtige Bedenken. Vor allem erscheint Mithra niemals beritten wie Georg, Mithra kämpft niemals auf Bildwerken mit einem Drachen oder einer Schlange. Da aber der Mithradienst ein Bilderkult war, sind bildliche Darstellungen von grosser, wenn nicht ausschlaggebender Bedeutung. — Nach der Vorstellung des Altertums musste ein Einzuweihender alle Prüfungen überstehen, welche der Gott selbst bestanden hat. Zu den Weihen des Mithra gehörten achtzig Qualen, achtzig Martertage. Hauptprüfungen waren die Feuerprobe, die Luftprobe und die Wasserprobe. Es hält nicht schwer, bei dem grossen Marterverzeichnis St. Georgs eine Auswahl zu treffen und darin die Mysterienprobe angedeutet zu finden. Ja, noch mehr! „Zum schlagenden Beweise dafür decken sich die Namen der beiden Hauptleute, die zuerst durch Georgs Beispiel bekehrt wurden und zuerst den Martyrertod leiden, genau (?) mit den Namen zweier mithrischer Mystengrade: Anatolios, ‚der Morgenländer‘, entspricht dem fünften Grade Perses, Protoleon, ‚der Hauptlöwe‘, dem vierten Leo, anscheinend dem zweiten Hauptgrade.“ Die Vermutung ist ohne Zweifel geistreich, aber nicht mehr. „Die Martern des Heiligen dauern sieben Jahre oder sieben Tage, am achten wird er hingerichtet. Im Mithrakult galt die Siebenzahl für heilig; in seinen Mysterien kam eine Stiege von sieben Thoren vor, die aus sieben verschiedenen Metallen bestanden und nach den Planetengöttern der sieben Wochentage genannt waren; über der Stiege stand das höchste achte Thor. . . . Die Feier der bedeutenderen mithrischen Opfer wurde im April abgehalten, auf dessen 23. oder 24. Tag Georgs Gedächtnis fällt . . . Mithra heisst schaltend über Fluren, nicht verletzend den Bauer, ja schlechtweg der ‚Dorfherr‘; Georgios bedeutet aber Mann der Landbauern.“ Mit den Beinamen der alten Gottheiten darf man nicht leichtfertig umspringen; Mithra führt niemals die Benennung Georgios. „Der Mithrakult gehörte zu den lebensfähigsten des sinkenden Heidentums; heidnische Machthaber, wie Kaiser Julian, haben ihn als Schutz gegen das Christentum nach Kräften gefördert. Aber um eben jene Zeit arbeitete die Kirche dem Mithradienste planmässig auf zwei verschiedenen Wegen entgegen. Einmal verlegte Papst Julius I. (?) das Geburtsfest Christi auf den 25. Dezember, den ‚Geburtstag des Unbesiegten‘, sodann wurde der Kultus des hl. Georg vorzugsweise begünstigt.“ Dass der Mithrakult tief im Volksgebrauch wurzelte und der Kirche viele Schwierigkeiten bereitete, dürfen wir annehmen. Nicht minder fest haftete die Georgslegende. Nicht einmal der Islam vermochte den Georgskult auf seinem Gebiete auszurotten. Es giebt eine muhammedanische Georgsage. Danach war Georgîs noch bei Lebzeiten der Apostel geboren und sollte auf Geheiss Gottes den König von El-Maucîl bekehren. Zweimal getötet und immer wieder zum Leben erweckt, erlitt er zum drittenmale endgiltig den Tod durch Feuer. Gott aber vertilgte den König mit allen seinen Unterthanen. Als der Georgskult nach Gallien kam, war dort St. Martin von Tours bereits zum hochverehrten Landesheiligen geworden und liess sich nicht verdrängen; St. Georgs Ruhm drang aber hinüber in das britische Inselreich: der ritterliche Martyr wurde Englands Nationalheiliger.

Man hat die Vermutung ausgesprochen, St. Georg werde deshalb zu Pferde abgebildet, weil er so dem Heere der Kreuzfahrer vor der Schlacht bei Antiochien und ebenso

Richard I. auf seinem Zuge gegen die Sarazenen erschienen sei.[113] Andere wollen in dem Bilde eines Reiters, das schon auf Textilfunden von Achmim und Panopolis in Aegypten, also auf frühchristlichen Gewändern vorkommt, einen Schutzheiligen wie St. Georg erkennen, dem vielleicht volkstümliche Anschauungen von einem guten hilfreichen Geiste (Agathodämon) anhafteten und zu einer ausserordentlichen Beliebtheit verhalfen.

Eine Zuthat mittelalterlicher Romantik ist der Drachenkampf, wie ihn die „goldene Legende" so anschaulich schildert: Der Tribun Georg, ein Kappadocier seines Stammes, kam einmal in die Provinz Libyen in eine Stadt mit Namen Silena. Neben der Stadt war ein Sumpf gleich einem Meere; darin verbarg sich ein pesthauchender Drache, der oftmals das gegen ihn bewaffnete Volk in die Flucht geschlagen hatte und durch seinen Hauch in der Nähe der Stadtmauer alle ansteckte. Notgedrungen gaben ihm die Bürger deshalb täglich zwei Schafe, um seine Wut zu stillen; sonst griff er die Stadtmauern an und verpestete die Luft zum Verderben vieler. Als nun die Schafe beinahe schon ausgingen und man keinen ausreichenden Vorrat beschaffen konnte, fasste man einen Beschluss und fügte zum Schafe ein Menschenopfer. Als daher nach dem Lose Söhne und Töchter aller Leute hingegeben wurden und das Los keine Ausnahme zuliess und nahezu schon alle Söhne und Töchter aufgezehrt waren, wurde auf einmal die einzige Tochter des Königs vom Lose getroffen und dem Drachen zugesprochen. Da sagte der König traurig: Nehmt Gold und Silber und die Hälfte meines Reiches, aber lasst mir die Tochter; so soll sie nicht sterben! Wütend antwortete ihm das Volk: Du, o König, erliessest dieses Gebot und jetzt sind alle unsere Kinder tot und du willst deine Tochter retten? Wenn du an deiner Tochter nicht vollziehst, was du bei anderen anordnetest, verbrennen wir dich und dein Haus. Bei diesem Anblick brach der König in Thränen aus ob seiner Tochter und sprach: Weh mir, meine liebste Tochter, was soll ich mit dir thun oder was soll ich sagen? Wann werde ich deine Vermählung erleben? Und zum Volke gewendet sagte er: Ich bitte, gewährt mir einen Aufschub von acht Tagen, um meine Tochter zu betrauern. Das Volk gab dies zu, kam aber nach Ablauf der acht Tage wütend zurück und sagte: Warum verdirbst du dein Volk wegen deiner Tochter? Siehe, alle müssen wir durch den Hauch des Drachen sterben. Da der König sah, dass er seine Tochter nicht freimachen könne, liess er sie in königliche Gewänder hüllen, umarmte sie unter Thränen und sagte: Weh mir, meine süsseste Tochter, ich hoffte von dir Kinder auf dem Throne zu erziehen und jetzt gehst du hin, um vom Drachen verschlungen zu werden. Wehe mir, meine süsseste Tochter, ich hoffte zu deiner Hochzeit die Fürsten einzuladen, den Palast mit Perlen zu schmücken, Pauken und Musik zu hören und jetzt gehst du hin, um vom Drachen verschlungen zu werden. Und er küsste sie und entliess sie mit den Worten: Oh, meine Tochter, wäre ich doch vor dir gestorben, statt dich so zu verlieren! Darauf fiel jene dem Vater zu Füssen und bat um seinen Segen. Als sie der Vater unter Thränen gesegnet hatte, ging sie zum See hinaus. Der heilige Georg ging zufällig dort vorbei, sah sie weinen und fragte sie, was sie habe. Guter Jüngling, sagte sie, besteige schleunig dein Pferd und fliehe, damit du nicht zugleich mit mir umkommst. Fürchte dich nicht, Mädchen, erwiderte Georg, sondern sage mir, was erwartest du hier vor den Augen des ganzen Volkes? Wie ich sehe, guter Jüngling, entgegnete sie, hast du ein edelmütiges Herz, aber begehrst du mit mir zu sterben? Fliehe geschwind! Von hier weiche ich nicht, antwortete Georg, bis du mir mitteilst, was du hast. Als sie ihm nun alles auseinandergesetzt hatte, sprach Georg: Mädchen, fürchte dich nicht, weil ich dir im Namen Christi helfen werde. Guter Krieger, entgegnete sie, eile, dich selbst zu retten, gehe nicht mit mir zu grunde! Es reicht nämlich, wenn ich allein umkomme, denn befreien könntest du mich nicht, sondern würdest mit mir untergehen. Während sie so sprachen, siehe, da kam der Drache und hob seinen Kopf aus dem See. Da sagte das Mädchen erschrocken: Fliehe, guter Herr, fliehe geschwind! Nun stieg Georg zu Pferd, schirmte sich mit dem Kreuze, griff den gegen ihn herankommenden Drachen kühn an, schwang tapfer seine Lanze und sich Gott empfehlend verwundete er ihn schwer, streckte ihn zur Erde und sagte zum Mädchen: Wirf ohne Bedenken deinen Gürtel um den Hals des Drachen, Tochter. Als sie dies gethan hatte, folgte er ihr wie ein ganz zahmer Hund. Als sie ihn in die Stadt führte, wollte die Bevölkerung bei diesem Anblick auf Berge und Hügel fliehen mit

dem Rufe: Wehe uns, wir gehen alle zu grunde. Da winkte ihnen der heilige Georg und sagte: Fürchtet euch nicht! Dazu sandte mich der Herr zu euch, damit ich euch von der Strafe des Drachen befreie. Glaubet nur an Christus, ein jeder von euch lasse sich taufen und ich werde diesen Drachen töten. Darauf wurde der König und das ganze Volk getauft, der heilige Georg aber zog sein Schwert, tötete den Drachen und liess ihn vor die Stadt hinausschleppen. Vier Paar Rinder zogen ihn aufs freie Feld hinaus. Getauft aber wurden am selben Tage zwanzigtausend ohne Kinder und Frauen. Der König aber erbaute zu Ehren der heiligen Maria und des heiligen Georg eine Kirche von wunderbarer Grösse, aus deren Altar ein lebendiger Quell fliesst, dessen Wasser alle Kranken heilt. Der König aber bot dem heiligen Georg eine unermessliche Summe Geldes an, welche dieser nicht nehmen wollte, sondern den Armen zu geben befahl. Darauf unterrichtete Georg den König kurz über vier Dinge, nämlich: er solle sorgen für die Kirche Gottes, die Priester ehren, dem Gottesdienst fleissig anwohnen und immer der Armen gedenken. Und er küsste den König und schied von dannen.

Diese Erzählung kann für die naive mittelalterliche Geschichtsvorstellung als typisch gelten; so dachte man sich die Heidenbekehrung im Römerreiche.

In der Burgkmairschen Nothelfergruppe steht zwischen den orientalischen Heiligen Christoph und Georg eine vielverehrte abendländische Persönlichkeit, der Abt St. Aegidius. Er hat eine Hirschkuh neben sich, die rettungsuchend zu ihm aufblickt; ihr Hals ist von einem Pfeile durchbohrt, den Aegidius eben sachte herauszuziehen sucht. Nach der Legende traf der Pfeil, welcher der Hirschkuh galt, den Einsiedler selbst. Burgkmair war, wie es scheint, über die Aegidiuslegende nicht genau unterrichtet. Sie ist ein herrliches Idyll, nur schade, dass man über die Lebenszeit dieses Heiligen nicht ins Reine kommen kann. Die goldene Legende, bei deren Verfasser es auf einige Jahrhunderte nicht ankommt, lässt Aegidius zwei Jahre in Arles bei dem berühmten Bischofe Cäsarius verweilen, der im Jahre 542 starb, bemerkt aber trotzdem am Schlusse des Lebensbildes: „Er glänzte um das Jahr des Herrn 700." Die Urkunde des Papstes Benedikt II. vom 26. April 685 kann leider auf Echtheit nicht Anspruch machen; sie betrifft die Klostergründung des Heiligen in der Nähe der Stadt Saint Gilles.[114] Das Ansehen des Mannes war ungewöhnlich gross. Erhielt doch das Land längs der Rhone, wo er im Walde als Einsiedler gelebt hatte, den Namen „Provinz des heiligen Aegidius" und die hier gebietenden Herren nannten sich Herzoge oder Grafen des heiligen Aegidius.[115] Schon im neunten Jahrhundert gab es im ganzen fränkischen Reiche Aegidienklöster; in Deutschland finden wir solche in Nürnberg, Braunschweig, Lübeck, Lüttich und anderen alten Städten. Im elften und zwölften Jahrhundert breitete sich der Kult des heiligen Aegidius auch in England und Schottland aus.[116] Bischof Otto II. von Bamberg war im zwölften Jahrhundert im gleichen Sinne sehr thätig. So begreifen wir, dass St. Aegidius in die Nothelfergruppe Aufnahme fand.[117] Uhrig wendete diesem Heiligen sein besonderes Augenmerk zu, um die Entstehung der Gruppe zu erklären; nach Uhrig wäre St. Aegidius der Schildträger, der Standartheilige, um den sich die anderen himmlischen Helfer scharten. Ein stichhaltiger Grund lässt sich jedoch für diese Anschauung nicht vorbringen.

An indische, griechische und germanische Mythen soll die Aegidiuslegende erinnern: Aegidius aus Athen, königlichem Geschlechte entstammend, hochgebildet, durch Wunder berühmt, will sich allen menschlichen Ehren entziehen, begiebt sich heimlich ans Meeresufer, trifft dort Schiffer in Gefahr auf offener See, stillt den Sturm durch sein Gebet und erlangt so freie Fahrt. Ueber Rom gelangt er nach Arles, begiebt sich mit dem Einsiedler Veredonius in die Einöde und macht den Boden fruchtbar. Menschliches Lob fürchtend, dringt er noch weiter in die Wildnis vor und findet eine Grotte, einen Quell und eine Hirschkuh, die ihn mit ihrer Milch ernährt. Die königliche Jagdgesellschaft kommt in die Nähe, die Hirschkuh wird verfolgt und flüchtet zu Füssen des Heiligen. Auf sein Gebet hin wagt kein Hund sich auf Steinwurfweite zu nähern, die Meute kehrt heulend zu den Jägern zurück. Am folgenden Tage wiederholt sich derselbe Angriff ebenso vergeblich. Auf die Kunde hiervon eilt der König, den Sachverhalt vermutend, mit dem Bischofe und grossem Jagdgefolge an die Stelle. Die Meute wagt nicht vorzudringen, sondern kehrt heulend um, man bildet einen Kreis um das undurchdringliche Gestrüpp.

Unvorsichtiger Weise wird ein Pfeil auf die Hirschkuh abgeschossen, trifft aber den betenden Gottesmann und verwundet ihn schwer. Mit dem Schwerte brechen die Krieger Bahn, gelangen zur Höhle und erblicken einen Greis im Mönchgewand, altersgrau, die Hirschkuh zu seinen Füssen. Der Bischof und der König allein nahten sich zu Fuss, während alle anderen zurückbleiben mussten, und fragten, wer er sei, woher er komme, warum er eine solche Wildnis aufsuchte und wer ihn so schwer verwundet habe. Nach erhaltenem Aufschluss baten sie ihn um Verzeihung, versprachen ihm Aerzte zur Heilung und überreichten viele Geschenke. Er aber verschmähte Aerzte und Geschenke, richtete sich nach dem Schriftwort (2. Cor. 12, 9): „Die Tugend wird in der Schwachheit vollkommen" und erbat sich vom Herrn die Wiederherstellung seiner Gesundheit. Durch die Freigebigkeit des Königs entstand nun das Kloster Saint Gilles. Manche wollten unter dem Könige den Gothenkönig Wemba verstehen. Wegen seines grossen Rufes, so fährt die Legende fort, liess auch König Karl den Heiligen kommen und bat ihn um sein Gebet wegen einer grossen Frevelthat, die er nicht zu bekennen wagte. Des folgenden Tages bei der Messfeier legte ein Engel einen Zettel auf den Altar; darauf stand des Königs Sünde und die auf Aegidius' Fürbitte hin gewährte Verzeihung unter Bedingung bussfertigen Bekenntnisses und künftiger Besserung. Am Schlusse war beigefügt, wer immer den hl. Aegidius für irgend eine Verschuldung anrufen würde, der solle, wenn er davon in Zukunft abstehen wolle, an der Nachlassung nicht zweifeln. Als man den Zettel dem Könige reichte, anerkannte er seine Sünde und erbat demütig Verzeihung.

Von kunstgeschichtlichem Interesse ist der Schluss der Legende, der vielleicht auf eine lokale Sage zurückgeht. Aegidius kam nach Rom und erbat sich vom Papste nebst einem Vorrecht für seine Kirche zwei Thüren aus Cypressenholz, worauf die Bilder der Apostel eingeschnitten waren. Er warf sie in die Tiber, empfahl sie der göttlichen Vorsehung und fand bei seiner Rückkehr zum Kloster die Thüren unversehrt im Hafen. Sie dienten zum Schmuck des Gotteshauses und zum Andenken an das päpstliche Privileg.

Nach Uhrig gemahnt „die Jagd des Königs im tiefen Walde und die Verfolgung der mit Aegid befreundeten Hirschkuh, welche im Bereich der Einsiedelei höheren Schutz findet, unwillkürlich an das indische Drama Sacontala und die Szene, wo der König und sein Jagdgefolge von dem Anblick des kaum einem Menschen gleichenden Eremiten ergriffen und über seine Verwundung mit dem Pfeile, die unvorsätzlich geschehen war, betrübt des Rates pflegen, wie da zu helfen sei, ganz an die Bestürzung des Odin und seiner Genossen beim Anblick des vom Pfeile durchbohrten Baldur." Den unaufgeklärten Namen Saint Gilles, Gil, Gilg, der ausser Frankreich auch in Spanien, England und Deutschland vorkommt, möchte Uhrig auf den griechischen Stammheros Achilles zurückführen, der an der Ferse verwundbar war! Uebrigens sagt die goldene Legende nicht, dass Aegidius am Fusse verwundet wurde. Die Mythenvergleichung ist in diesem Falle ganz müssig und grundlos. Die germanische Baldursage schildert einen ganz verschiedenen Hergang.

Burgkmair nahm in seiner Nothelfergruppe den namentlich in Bayern vielverehrten St. Leonhard auf. Er hält eine Kette in der Hand. Kultgeschichtlich ist dieser Heilige von grossem Interesse. Leonhard war Stifter und Abt des Klosters Noblac bei Limoges, das später seinen Namen erhielt. Seine Eltern sollen am Hofe Clodwig I. hohes Ansehen genossen haben. Um das Jahr 559 starb der Heilige; man feiert sein Fest am 6. November. Eine zeitgenössische Lebensbeschreibung besitzen wir nicht mehr; die älteste vorhandene stammt aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts und hat Jordan von Laron, Propst zu St. Leonhard und dann Bischof von Limoges, zum Verfasser.[118] Noch drei andere Zeitgenossen und Landsleute gleichen Namens werden erwähnt und trugen vielleicht dazu bei, dem Namen Leonhard zu besonderer Berühmtheit zu verhelfen. Ueber St. Leonhard, Abt von Vandreuve, besitzen wir eine kurze Biographie, die beinahe gleichzeitig sein will. Um das Jahr 877 brachte man dessen Gebeine nach der Abtei Corbigny im Bistum Autun, um sie vor den räuberischen Normannen zu bergen. St. Leonhard ist der erste Heilige der Krone Frankreich.[119]

Die Franken oder fränkische Glaubensboten brachten vermutlich den christlichen Heiligennamen nach Bayern und verdrängten mit diesem Kulte, wie nicht ohne Grund angenommen wurde, einen älteren einheimischen Naturdienst. Bereits (1184) vor dem Auftreten

der Cisterzienser, welche (1258) aus Frankreich kamen, gab es eine Leonhardskapelle „im Kreut (= Rodung, Gereut)". Nach der Legende erfuhr die Königin Clotilde die Hilfe St. Leonhards bei einer gefährlichen Geburt auf der Jagd. Einen Gefangenen, der mit einer grossen Kette an eine feste Säule geschmiedet worden war und daran umkommen sollte, erschien St. Leonhard und ermöglichte ihm, die Ketten zur Kirche, zur Freistätte zu tragen, wo er vor Verfolgung gesichert war. König Clodwig vertauschte auf die Wunderhilfe des hl. Leonhard hin die drei Kröten, welche die Franken bis dahin in ihrem Schilde führten, mit drei vergoldeten Lilien auf einem Leuchter. Im Kulte des hl. Leonhard spielt nun die eiserne Kette und der eiserne Nagel oder Leonhardsklotz eine grosse Rolle. St. Leonhard ist Patron der Gefangenen, der Entbindenden und der Hammer- und Zimmerleute. Erst später wurde er angerufen als Helfer bei Pferdekrankheiten. Die Hufeisen als Beigabe zu Leonhardskapellen sind neu, hatten niemals die Bedeutung eines Heiligenattributs.

Obwohl sich die volkstümlichen Gebräuche des St. Leonhardkultes an die Legende anlehnen und sich daraus grossenteils erklären lassen, wurde der Versuch gemacht, in manchen Dingen die Spuren eines altgermanischen Naturkultes nachzuweisen, der sich auf Erzielung von Fruchtbarkeit in Feld, Stall und Haus bezog.

„Die Leonhards-Kultorte häufen sich besonders im südlichen Bayern, in Tirol bis Kärnten. An bestimmten, früher durch Tradition festgesetzten, in neuerer Zeit aber durch die kirchliche Obrigkeit bestimmten Tagen (jetzt meist der Sterbetag des hl. Leonhard, 6. Nov.) werden diese Kapellen von vielen Hunderten von Reitern umritten, wie bei Stephanskapellen oder Georgs- und Martinskirchen. Dieser Feiertag, der St. Leonhardstag, steht so fest im Sinne des Volkes, dass dieses ihn in seine Zeitrechnung mit aufnahm, wie den Frauendreissiger, obwohl doch das Volk von der Legende des Heiligen soviel wie nichts (?) weiss; der Leonhardstag ist heute dem Volke ein ebenso wichtiger Festtag als der ‚Antlasspfinstag' oder früher der ‚Schauerfreitag'; kaum einer der vielen Kalenderheiligen geniesst soviel und schon so lange im Volke eine solche Verehrung wie St. Leonhard." — Eine der besuchtesten Leonhardskapellen Oberbayerns ist St. Leonhard bei Jnchenhofen nördlich von Aichach. Als „Werk des hl. Leonhard" wurde es schon 1289 mit zahlreichen Ablässen beschenkt. Nicht bloss Bauern und Bürger, auch bayerische Herzoge erscheinen als Wallfahrer. Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt von diesem Wallfahrtsort wertvolle Aufzeichnungen über Wunder und Weihgeschenke, die den Zeitraum von 1266—1751 umfassen. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie mangelhaft die ärztliche Hilfe in früheren Zeiten war, versteht man den Eifer des Volkes, sich in gefährlichen Lagen die Hilfe des Himmels zu erbitten. „Ist doch die Geburtszange erst seit 1647 bekannt und vielleicht erst seit 1680 ein allgemeines Instrument der Geburtshelfer in den Städten geworden, und erst seit dem Beginne des 18. Jahrhunderts könnte man von einer auch nur relativ besseren Geburtshilfe auf dem Lande sprechen." Ob man nun aber die verschiedenen Votivgaben ohne weiteres als Ueberbleibsel und Ersatzstücke blutiger Kultopfer zu Heilzwecken ansehen darf, ist eine andere Frage. Die Weihgeschenke entspringen einem allgemeinen religiösen Drang der Menschheit. Dem hl. Leonhard wurde seltsamerweise mit Vorliebe Eisen geopfert. Ein altes Sprichwort nimmt darauf Bezug: „Er ist seines Weins so mild als St. Leonhard seines Eisens, der giebts keinem, man stehle ihms denn." Neben den gewöhnlichen Formen von Votivgaben finden sich Stäbe, Schienen, Platten, Leitern, Schlüssel, Häuschen, Ringe, Feld- und Ackergeräte, alles von Eisen. Zu den auffälligsten Weihgeschenken gehört die eiserne Kröte, die auch anderwärts vorkommt. In der Kapelle bei Jnchenhofen befindet sich nach den Wallfahrtschroniken der eiserne St. Leonhardsnagel, „das bewusste Kenn- und Wahrzeichen seit vielen unfürdenklichen Jahren, sowie auch die grosse gegen der Sakristei nüber hangende Kette (aus dem geopferten Eisenwerk von 242 Pfund schwer)". Der eiserne Nagel wurde früher von den Wallfahrern gehoben und von den Bauern wie eine grosse Kerze über die Felder getragen, bis ihn die Geistlichkeit an einer eichenen Säule vor der Kirche mit Klammern befestigen liess.

Der Chronist vom Jahre 1714 schreibt:

„Kann auch eben dieser Nagel,
Den man will aus Frevel tragen,
Schneller als der Blitz und Hagel
Jeden bald zu Boden schlagen."

Nach einem altertümlichen Brauche konnte man sich als St. Leonhards Gefangener erklären, sich ganz und gar dem Heiligen verbinden und zum Zeichen hierfür eiserne Ringe ein- bis sechsfach jahrelang bis lebenslänglich um den Leib tragen. Die Krankheiten erschienen dem Volke häufig als göttliche Strafgerichte, die zur Busse mahnten. Durch schwere körperliche Opfer wollte man Sühne leisten und Heilung erwirken. Auch die „eiserne Kröte" geht auf eine mittelalterliche Krankheitsvorstellung zurück. Ein deutscher Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert zeigt die Sektion einer „Bürgerin", in deren geöffnetem Körper sich ein solches Untier als Todesursache zeigt. Die Unterschrift verdeutlicht den Vorgang.

Bis in die graue Vorzeit sollen die Kultstätten des hl. Leonhard zurückgehen. Tacitus sagt in seiner Germania: „Die Germanen weihen ihren Gottheiten Haine und Gehölze und bezeichnen mit Götternamen das Waldesgeheimnis, das nur ihre Ehrfurcht wahrnimmt." Viele Wallfahrtsorte befinden sich mitten im dichten Walde, namentlich setzte man die Leonhards-Kultstätten „ins G'reut im Winkel", vielleicht um heidnische Vorstellungen zu verdrängen. Nachdem Tacitus die gebräuchlichen Menschenopfer erwähnt hat, fährt er fort: „Auch noch auf andere Weise bezeugt man der Waldkultstätte seine Ehrerbietung. Niemand tritt anders als mit einer Fessel angethan hinein, wie ein Niedriger und gleichsam die Macht des göttlichen Willens vor sich hertragend." Ob aber die Ketten der „Gefangenen des hl. Leonhard" mit dem altgermanischen Brauche in irgend welchem Zusammenhange stehen, lässt sich schwerlich ermitteln. Aeusserlich ähnliche Gebräuche können eine grundverschiedene Herkunft und Bedeutung haben. Max Höfler, der verdienstvolle Forscher über germanisches Altertum in Oberbayern, geht vielfach zu weit in der Annahme von Beziehungen zu altheidnischen Kulthandlungen, wie bereits die Redaktion „der Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns" (Johannes Ranke und Nicolaus Rüdinger 9. Bd. S. 109) zu dem Höflerschen Aufsatze bemerkte, dem wir die nähere Kenntnis dieses merkwürdigen Heiligenkultes verdanken („Votivgaben beim St. Leonhardskult in Oberbayern").

Während St. Georg sehr früh, bereits in merovingischer Zeit, ins Abendland wanderte, tritt St. Christophorus daselbst erst in fränkischer Zeit auf und teilte seinen Ruhm mit den einheimischen Bekennern St. Leonhard und St. Aegidius. Noch später, erst im elften Jahrhundert, fasste St. Nicolaus im Westen Fuss, gefolgt von seinen Landsleuten den Bischöfen Erasmus und Blasius.

St. Nikolaus reiht sich unmittelbar an die behandelten Heiligen an, deren Legenden eine mythengeschichtliche Bedeutung beigelegt wurde. Nikolaus soll nämlich „der verkappte Poseidon" sein![120] Gefährdete Schiffer auf dem Meere beteten zufolge der Legende unter Thränen: Nikolaus, Diener Gottes, wenn es wahr ist, was man von dir hört, so lasse uns dies jetzt erfahren! Alsbald erschien eine Gestalt, die ihm glich, und sprach: Hier bin ich, ihr habt mich gerufen. Der Heilige half den Schiffsleuten beim Ordnen des Takelwerkes und sofort legte sich der Sturm. Noch bei Lebzeiten verschaffte der Metropolit von Myra seiner Kirchenprovinz durch ein Wunder Getreide bei grosser Hungersnot. Noch bekannter ist ein Vorkommnis, das aus Nikolaus Jugendzeit erzählt wird, wo er drei armen Jungfrauen die nötige Aussteuer schenkte, indem er in das betreffende Haus zur Nachtzeit heimlich durchs Fenster eine Masse Gold hineinwarf. St. Nicolaus ist in der Legende als Wunderthäter der verschiedensten Art gefeiert, sodass kein Anlass besteht, wegen einzelner Schiffswunder volkstümliche Beziehungen zu dem heidnischen Meergott zu vermuten. Ebensowenig beweist die Verwandlung eines Poseidontempels auf der Insel Eleussa in eine Nikolauskirche.[121]

Mit Sicherheit weiss man von St. Nikolaus nur, dass er vor Justinian I. lebte, der ihm zu Ehren eine prächtige Kirche errichtete. Vor Prokopius, dem bekannten Byzantiner des sechsten Jahrhunderts, wird sein Name niemals genannt. Die älteren abendländischen Martyrologien verzeichnen den Bischof von Myra in Lycien noch nicht; erst in der Mitte des neunten Jahrhunderts nahm ihn Rabanus unter dem 6. Dezember in seinen Heiligenkalender auf. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass Nikolaus erst im fünften oder sechsten Jahrhundert lebte. Bei den Griechen genoss er eine überaus grosse Verehrung, wie die besondere Anrufung beweist, welche in die Liturgie des hl. Chrysostomus eingefügt wurde. Die älteste Lebensbeschreibung des Heiligen bei dem griechischen Legendensammler Simeon Metaphrastes ist zwar voll

erbaulicher Anekdoten, enthält aber vielleicht trotzdem alte historische Nachrichten. Es wäre immerhin möglich, dass Nikolaus bei Lebzeiten noch keinen so bedeutenden Ruf genoss, wie er ihn nach dem Tode als Wundermann erlangte. Nach dem Metaphrasten wurde Bischof Nikolaus während der diokletianischen Verfolgung wegen seines Glaubensmutes in den Kerker geworfen und von dem Alleinherrscher Konstantin befreit. Hiernach hätte man nicht an die Verfolgung Diokletians selbst, sondern an die des Licinius zu denken. Nach des letzteren Sturz erlangten viele im Gefängnis schmachtende Bekenner ihre Freiheit infolge des konstantinischen Toleranzediktes von 324. Auch am Konzil von Nicäa soll Nikolaus teilgenommen haben, wird aber weder in den Listen der Konzilsväter noch bei Athanasius genannt, der in seiner ersten Homilie gegen die Arianer die hervorragendsten Väter der ersten ökumenischen Synode aufzählt.

Im Jahre 1087 wurden die Reliquien des hl. Nicolaus von Myra in Lycien nach Bari im Königreich Neapel übertragen, wo sie am 9. Mai anlangten und das Ziel vieler Pilgerfahrten wurden. „Der Erzdiakon Johannes von Bari schrieb aus dem Munde des Erzbischofs Ursus von Bari, unter dessen Episkopat die Translation geschah, die Translationsgeschichte. Merkwürdig ist, dass der fromme Metropolit von Russland, Ephraim (1090—1096), das von Papst Urban II. auf den 9. Mai gesetzte Fest der Translation nach Bari als einen allgemeinen Festtag für die gesamte russische Kirche einführte, die es auch heute noch feiert, wohingegen die schismatische griechische Kirche dieses Translationsfest nicht annahm.“ Ebenso wie St. Jakob in Spanien, St. Martin in Frankreich und St. Patrik in Irland ist St. Nicolaus in Russland Nationalheiliger.[121] Missverständlich wird der Heilige mit drei Aepfeln abgebildet; es sollen drei Klumpen Gold sein, die Aussteuer der drei Jungfrauen. Bei Burgkmair hält St. Nikolaus die drei Liebesgaben sorgsam auf seinem Buche und scheint in deren Betrachtung versunken, während der Bischofsstab im Arme an der Schulter lehnt.

Aehnlich wie über St. Nikolaus besitzen wir auch über den heiligen Erasmus nur spätere durch Volkssagen erweiterte Passionsakten. In den Briefen des Papstes Gregor I. kommt er als Martyrer vor, dem Kirchen und Klöster geweiht waren. Obwohl ihn die Heiligenkalender seit Rabanus erwähnen, scheint er in Deutschland erst im späteren Mittelalter zu volkstümlicher Berühmtheit gelangt zu sein. Die Marter mit den Eingeweiden ist den älteren Legenden noch unbekannt und rührt vielleicht von einer Verwechslung mit einem anderen Martyrer her. Erasmus war Bischof einer Stadt des antiochenischen Patriarchates, hatte unter Diokletian zu Antiochia und zu Sirmium viel zu leiden und liess sich zuletzt zu Formiä in Campanien nieder, wo er starb. Als diese Stadt im 9. Jahrhundert von den Sarazenen zerstört wurde, übertrug man die Reliquien nach dem benachbarten Gaeta. Auch deutsche Städte (Mainz, Köln) rühmen sich, Reliquien zu besitzen. Ein Fortsetzer der goldenen Legende lieferte über Erasmus eine wundersame Geschichte, eine wirre Sammlung aller möglichen Legendenwunder. Gleichwohl fehlt die Winde mit den Eingeweiden, die uns im 15. Jahrhundert von den Künstlern so häufig als Kennzeichen des Heiligen vorgeführt wird. Sieben Jahre, sagt der Legendist, verlebte Erasmus nach seiner Flucht aus dem Orient zu Formiä in Italien und ein Engel des Herrn brachte ihm täglich das Brot. Man ruft ihn an „bei Krankheiten der Haustiere, weil nach der Legende bei seinem Leben in der Einöde die Tiere ohne alle Scheu mit ihm verkehrten. Er gilt auch als Patron der Witwen und Waisen. In Italien wird er St. Elme genannt und als Patron der Schiffer angerufen; die elektrischen Feuererscheinungen an den Mastspitzen und Kirchturmkreuzen werden St. Elmsfeuer genannt. Nach der Legende predigte er nämlich einmal mitten im Ungewitter und über ihm und seinen Zuhörern blieb der Himmel klar und ruhig. Das Fort St. Elme an der französischen Küste des Mittelmeeres, St. Elmo bei Neapel und die Laguneninsel Sant' Erasmo in Venedig tragen seinen Namen . . . Zu Gaeta, wie auch im Königreich Polen, ist er Patron“.

Dem Bestreben, unter den vierzehn Nothelfern alle Rangklassen und Stände vertreten zu sehen, verdankt man wohl das Auftreten eines Papstes in der beliebten Heiligengruppe. Auch Burgkmair stellt zwischen die Bischöfe Nikolaus und Erasmus einen Papst. Es ist Sixtus II. (257—258), bekannt aus der Leidensgeschichte des hl. Diakons Laurentius. Die goldene Legende bringt diesen Papst ganz richtig zusammen mit den beiden Diakonen Felicissimus und Agapitus, seinen

Leidensgenossen, die nach monumentalen Zeugnissen in der Katakombe des Prätextatus an der appischen Strasse beigesetzt waren. Auf Wandinschriften der Katakomben kommen Anrufungen des hl. Sixtus vor. Im späteren Mittelalter gebrauchte man Sixtus (Six) nicht selten als Taufnamen. Nach Jakobus a Voragine wurden am Tage des hl. Sixtus (6.August) in manchen (italienischen) Kirchen Weintrauben geweiht und unter das Volk verteilt. Sobald wir über einen Heiligen historisch beglaubigte Nachrichten besitzen, wagt sich die Sage nicht mehr über ihn und fasst sich auch die goldene Legende ausserordentlich kurz.

Sichtlich wollte Burgkmair in der bevorzugten rechten Hälfte seiner vierzehn Heiligen vornehmlich die Vertreter des geistlichen Standes zusammenstellen. Den drei Bischöfen entsprechen auf der andern Seite die drei Jungfrauen. Diese Parallele findet sich auch anderwärts. Ein Altar der Kirche zu Hohenzell (Bezirksamt Bruck, Oberbayern) zeigt in bemaltem Holzrelief die Madonna mit den vierzehn Nothelfern. Die Anordnung der Gruppe geht nicht in die Breite, sondern ausnahmsweise in die Höhe. Die Gestalten sind in drei Reihen gebracht, die einander in Brusthöhe überragen. Zuerst erscheinen in einer Reihe die drei Bischöfe und die drei Jungfrauen. Die beiden oberen Reihen lassen in der Mitte Platz für die ganze Figur der etwas überragenden Madonna, wodurch die Gruppe Einheit und Geschlossenheit erhält. In Hohenzell kamen genau die Heiligen der liturgischen Nothelfergruppe zur Darstellung, ohne Abweichungen, wie deren Burgkmair sich erlaubte. Die vorzügliche Schnitzarbeit, namentlich ausgezeichnet durch feine individuelle Behandlung der Köpfe, fällt ungefähr in dieselbe Zeit, wie Burgkmairs Gemälde, um die Jahrhundertwende.[124]

Im Vergleich mit Burgkmair und dem Meister von Hohenzell verfuhr Tylmann Riemenschneider auf seinem Holzrelief der vierzehn Nothelfer mit den Bischöfen geradezu entgegengesetzt. Zwei Mitrenträger stehen in der zweiten Reihe und werden fast nur als Büsten sichtbar und der hauptlose Dionysius ist ganz auf die Seite geschoben; er scheint sein infuliertes Haupt nur deshalb abgenommen zu haben und im Arm zu halten, um den ungemein ausdrucksvollen Kopf des hl. Cyriakus sichtbar werden zu lassen, der ein Selbstporträt des Meisters ist. Ueberhaupt wollte Riemenschneider in dieser vortrefflichen Gruppe, die ohne Bemalung gedacht ist und erst später mit grauer Oelfarbe überstrichen wurde, eine Reihe von berühmten Zeitgenossen porträtieren. Kenntlich sind die beiden Bischöfe Rudolf von Scherenberg und Lorenz von Bibra, sowie der Stifter in der Gestalt des heiligen Aegidius.[125] Das Hofspital in der Mainvorstadt zu Würzburg wurde im Jahre 1494 durch Lorenz von Alendorf, Propst des Ritterstiftes St. Burkard, erbaut und zu den vierzehn Nothelfern benannt. Zum Andenken an diese Bezeichnung bestellte der Stifter im Jahre 1494 bei Riemenschneider unser Relief. Es ist ein in der Breite genommenes Rechteck, das die Heiligen ohne eigentlichen Mittelpunkt in zwei Reihen hinter einander aufgestellt zeigt. Die Gestalten rückwärts stehen gerade und erscheinen darum um halbe Kopfhöhe grösser als die vorderen Figuren, die sich alle etwas kleiner machen, indem sie auf allerlei Weise den Körper entlasten. Bevorzugt wurden für den Vordergrund diejenigen Heiligen, welche durch auffallende Attribute eine prächtige Abwechslung boten. Fast in der Mitte schreitet Christophorus mit seinem knorrigen Baumstamm durch das Wasser; das muntere Christuskind steht frei auf seinem Nacken und hält die Weltkugel auf dem Kopfe des vollbärtigen Riesen fest; das Kind ist als idealer Mittelpunkt der Gruppe aufgefasst, die es kaum merklich überragt. Neben St. Christoph, ihm zugewendet, hält Margaretha ein grosses Schwert; die beiden anderen Jungfrauen, Barbara und Katharina, schliessen sich an, müssen aber dem etwas zusammenknickenden, ganz gepanzerten Ritter Eustach mit seinem Hirschkopfe im Arm der Abwechslung und Symmetrie halber den Vortritt lassen. Auf der anderen Seite entspricht ihm nämlich St. Georg, ebenso trefflich gepanzert, nur obendrein mit einem Schurz angethan, der Hüfte und Beine, bis fast an die Kniee deckt. St. Georg trägt auch den federgeschmückten Helm; das Visir ist zurückgeschlagen und lässt einen bejahrten, ernsten Rittersmann erkennen, während Burgkmair diesen Heiligen mehr jugendlich bildete. Interessant ist die Vergleichung der Panzerformen, die ganz der Zeit um 1500 entnommen sind. Die Gewappneten tragen nicht mehr spitze, sondern bereits breite Schuhe. Riemenschneider liebt bei seinen Köpfen stilisiertes volles Lockenhaar, dessen mit dem Bohrer

Abb. 70. Die vierzehn Nothelfer. Detail. Petersbasilika. Burgkmair

gemachte Ringeln sich wie eine Reihe nebeneinandergesetzter Rosenknospen ausnehmen, während der bayrische Meister von Hohenzell sich grösserer Schlichtheit befleissigt. Riemenschneiders Relief befindet sich jetzt in der Kirche des Spitals, an der Mauer befestigt,

nachdem es lange Zeit im Hofe angebracht gewesen war und vielen Schaden litt.

Burgkmair ist entschieden noch prachtliebender als der Meister von Würzburg. Bei dem Augsburger erscheinen die heiligen Jungfrauen weit vornehmer und auch die Laientracht der Männer ist anspruchsvoller. Eine Ausnahme macht St. Veit, der bei Riemenschneider kein Knabe mehr ist, sondern ein aufgeblühter, freundlicher, edler Jüngling. Unsere Aufmerksamkeit erregt zumeist St. Achatius, den der Würzburger ohne Attribut als älteren Mann bildet; sein bürgerlicher Rock zeigt einen breiten Kragen, seine runde Mütze, eine aufgestülpte, mehrfach geschlitzte Krempe. Es besteht kein Zweifel, dass hier Achatius gemeint ist, der nach der Legende ein Hauptmann im Heere des Kaisers Maximian war. Er wird sonst als Krieger dargestellt mit einem Dornenast in der Hand, mit welchem er gegeisselt worden war. Bisweilen trägt er auch eine Dornenkrone auf dem Haupt. Auch wird er manchmal mit einem Bischof Acacius von Melitene in Kleinarmenien verwechselt, den man mit einem Kirchengefäss und einem Baumzweig in der Hand kenntlich macht. Bei Burgkmair bleibt es zweifelhaft, wer auf der linken Hälfte der Nothelfergruppe unter dem vornehmen Patrizier mit der eigentümlichen hohen Pelzhaube gemeint ist. St. Blasius war Bischof von Sebaste und wird gewöhnlich als Bischof dargestellt; auch findet sich nirgends in dieser Zeit eine Fischgräte, wofür man den Gegenstand in seiner Hand erklärt, als sein Attribut erwähnt. Möglicherweise wollte ihn Burgkmair hier als Arzt bilden, was Blasius vor seiner Bischofswahl gewesen war, um die übliche Zahl von drei Bischöfen in der Nothelfergruppe nicht zu überschreiten. (Abb. 70.)

Lassen wir uns einige kurze Rückblicke auf die Kultgeschichte der Heiligen, die Burgkmair um die Madonna gruppierte, nicht verdriessen!

Den heiligen Vitus (italienisch Guido) schildert die Legende als zwölfjährig, da er den Götzen opfern sollte. Er kam unverletzt aus einem mit glühenden Blei und Pech gefüllten Kessel hervor und ist darum auch Patron der Kupferschmiede. Ein Löwe, dem er vorgeworfen wurde, legte sich ihm schmeichelnd zu Füssen. „Im Jahre 775 kam der Leib des hl. Vitus in das Kloster St. Denis bei Paris, im Jahre 836 in das neugegründete Kloster Corwey an der Weser. Von hier kam seine Verehrung sogar in das ferne Rügen. König Heinrich I. (918—936) schenkte einen Arm dem hl. Wenzeslaus, Herzog von Böhmen, und bald erhob sich der herrliche Veitsdom auf dem Hradschin in Prag über der Reliquie.“ Vitus ist Patron von Böhmen, Sachsen und Sicilien und wird auch in Polen viel verehrt, in Deutschland und Oesterreich tragen 23 Städte und Dörfer seinen Namen und in Italien giebt es 11 Orte „San Vito“.[126]

Von dem Patron der Jäger und Schwertfeger St. Eustach wissen wir nur, dass er ein römischer Martyrer war. Die Reliquien desselben und seiner Gefährten „wurden später in eine zu Ehren der hl. Martyrer erbaute Kirche, Sant' Enstachio, übertragen, wo sie in einem kostbaren Porphyrsarge ruhen. Ein Teil der Reliquien kam um 1190 in die Pfarrkirche St. Eustache zu Paris.“ St. Eustachius ist Patron der Städte Madrid und Paris.[127] Die Verfolgungszeit, welcher dieser Martyr zum Opfer fiel, lässt sich mit historischer Sicherheit durchaus nicht bestimmen. Seine romanhafte Legende kann nur als Ausfluss der grossen Verehrung gelten, welche St. Eustach im Abendland (20. September) und im Morgenland (2. November) genoss. Die goldene Legende erwähnt bereits eine doppelte Fassung der Jagdvision, die Anlass zur Bekehrung des trajanischen Obersten wurde, der als Heide Placidus hiess. Während sich das Jagdgefolge nach den Spuren eines Rudels Hirsche zerstreute, setzte Placidus einem besonders grossen Hirsche nach, der schliesslich die Höhe eines Felsens erklomm. Als Placidus nahekam, die Möglichkeit eines Fanges erwog und den Hirsch genau betrachtete, sah er zwischen seinem Geweih ein die Sonne überstrahlendes Kreuz mit dem Bilde Christi, „der durch den Mund des Hirsches, wie einst durch die Eselin Balaams, also zu ihm sprach: Placidus, warum verfolgst du mich? Ich bin deinetwegen in diesem Tiere dir erschienen, ich bin Christus, den du, ohne es zu wissen, verfolgst; deine Almosen stiegen zu mir empor und deshalb kam ich und möchte durch diesen Hirsch, nach dem du jagst, auch dich erjagen. Andere jedoch sagen, das Bild selbst, das zwischen dem Geweih des Hirsches erschien, habe diese Worte hervorgebracht.“ Aehnlich wie Saulus, an dessen Bekehrung die ersten Worte der Erscheinung erinnern, stürzte Placidus vom

Pferde zu Boden. Um Mitternacht liess er sich mit seiner Gemahlin Theopista und seinen beiden Söhnen Agapitus und Theopistus vom Bischofe taufen. Am Morgen des folgenden Tages begab er sich wieder auf die Jagd und erblickte nach Verabredung dieselbe Erscheinung wieder. Jetzt wurde ihm geoffenbart, dass er durch viele Prüfungen „ein zweiter Job" werden solle. Die Vorlagen für diese Legendichtung lassen sich somit leicht erraten. Eustachius wird viel verwechselt mit Hubertus, einem anderen Jägerpatron, von welchem in späten Legenden die gleiche Jagderscheinung berichtet wird. St. Hubert war von 708—727 Bischof von Maestricht.

Zu den Lateinern Vitus und Eustachius, deren Kult erst im Mittelalter grössere Verbreitung erlangte, gesellen sich zwei Griechen St. Blasius und St. Pantaleon, die sich im Abendlande erst in der Karolingerzeit und seit den Kreuzzügen einbürgten. Reliquien des hl. Blasius kamen nach den italienischen Orten Maratea, Tarent und Eboli, nach Ragusa in Dalmatien, wo er Stadtpatron ist und man sein Bild auf die Münzen prägte, nach St Blasien im Schwarzwalde, nach Lübeck, Minden und Mainz. Er ist der Patron der Steinmetzzunft.[129]

St. Pantaleon, der kaiserliche Leibarzt, der mit dem hl. Lukas das Patronat der Aerzte teilt, bei den Griechen Panteleemon genannt, weil er sein Vermögen an die Armen verteilte, war in einer alten Kirche seines Namens in Konstantinopel beigesetzt. Ein Teil seiner Reliquien kam nach St. Denis bei Paris und sein Haupt nach Lyon, wo es seit 807 im Dome aufbewahrt wird. In der Nothelfergruppe wird er um 1500 immer wie bei Burgkmair dargestellt, die beiden Hände auf den Kopf genagelt. In geschickter Weise nützt Burgkmair diese Haltung aus und lässt den Martyrer mit ruhigem Ernst auf das Christuskind im Mutterschoss niederschauen.

Gleich der Mehrzahl ihrer männlichen Landsleute in der Nothelfergruppe erlangten die drei griechischen Jungfrauen Katharina, Barbara und Margaretha im Abendland erst spät einen volkstümlichen Kult; sie galten als Vertreterinnen des Lehrstandes, Wehrstandes und Nährstandes. Ihre Kultgeschichte ist ausserordentlich anziehend, wenn auch nicht frei von Rätseln.

Die hl. Katharina soll in Alexandrien gelitten haben und auf dem Berge Sinai begraben sein. Christliche Jungfrauen, welche sich in Alexandrien den Studien widmeten, gab es, wie man zuverlässig weiss, zu Origenes' Zeiten nicht wenige. Auch waren die Berge Arabiens, unter denen der Sinai der bedeutendste ist, als Zufluchtsort der Alexandriner in der Verfolgung beliebt, wie der Bischof Dionysius von Alexandrien um 250 selbst erzählt. „Allein die gewöhnlichen Angaben (über St. Katharina) bereiten grosse Schwierigkeiten. Obgleich die Heilige in Alexandrien gelitten haben soll, fehlt ihr Name in dem ägyptischen und abessinischen Kalendarium durchaus, gerade so wie im Abendland in den ersten Martyrologien Beda's, Ado's und Usuards. Obgleich sie 307 oder doch 312 gelitten haben muss, lassen sich erst vom 9. Jahrhundert an Spuren ihrer Verehrung entdecken; in den sieben ersten christlichen Jahrhunderten ist ihr Name völlig unbekannt und dann taucht sie erst als Aecaterina auf. Indess hat der Mönch Ammonius von Canopus 373 den Sinai besucht und das Leben der dortigen Mönche beschrieben, die hl. Silvia bestieg den Berg Ende des 4. Jahrhunderts und hinterliess eine Schilderung ihres Aufenthaltes daselbst; noch ausführlicher beschrieb zu Anfang des 5. Jahrhunderts der hl. Nilus das Kloster auf dem Sinai und zählt alles auf, was den Sinai ehrwürdig machen kann, aber keiner dieser Augenzeugen erwähnt die hl. Katharina." Erst die Sammlung von Heiligenleben, die wahrscheinlich für Kaiser Basilius II. (975—1025) geschrieben wurde, enthält eine kurze Erzählung von der Martyrin Katharina. Nach einer Ueberlieferung sollen erst 500 Jahre nach dem Bau der ersten Kirche auf dem Sinai die Reliquien der Heiligen entdeckt worden sein. Noch heute wallfahren alljährlich viele Griechen zum Sinaikloster, wo der Kaiser von Russland der Heiligen ein Prachtdenkmal errichtete. Auf dem Sinai sind von den Reliquien nur noch Haupt und Hand übrig. Die älteste Reliquienübertragung ins Abendland fällt in das 11. Jahrhundert. Seitdem wurde Katharina eine der gefeiertesten Heiligen. Im zwölften Jahrhundert gab es einen Ritterorden der hl. Katharina, welcher die Reliquien der Martyrin und die Wallfahrt nach dem Sinai schützen wollte. Die Ritter hatten eine Dienstzeit von zwei Jahren auf dem Sinai und befolgten im übrigen die Regel der Basilianermönche. Die Marterwerkzeuge der Heiligen, das zerbrochene Rad gekreuzt durch ein blutiges Schwert, waren ihre Abzeichen

auf weissem Wammse. Zu Paris bestand bereits im Jahre 1222 eine Genossenschaft von Krankenschwestern, die sich nach der hl. Katharina benannten und den Dienst im Katharinenspital besorgten, worin sie zeitweise auch von „Brüdern der hl. Katharina" unterstützt wurden. Da die Heilige nach der Legende fünfzig Philosophen in einem auf kaiserlichen Befehl veranstalteten Religionsgespräch widerlegte und bekehrte, wurde sie die Patronin der gelehrten Schulen, namentlich der Universität Paris. Begingen doch selbst protestantische Universitäten noch lange nach der Glaubensspaltung das Katharinenfest als Feiertag mit eigener Festrede. Seit dem zwölften Jahrhundert gab es zahlreiche Lebensbeschreibungen der Heiligen in Prosa und Versen. Eine aus sechs Legenden hergestellte lateinische Ausgabe mit schönen Stichen erschien 1508 in Strassburg bei Johann Bruninger. Auch in dramatischen Darstellungen verherrlichte man sie; die Mysterienspiele mit St. Katharina als Heldin blühten besonders im 14. und 15. Jahrhundert; man kennt jedoch schon aus dem 12. Jahrhundert einen derartigen Versuch. Der Sinn des Mittelalters haftete weniger an der Person und ihrer geschichtlichen Bedeutung, sondern richtete sich auf die Idee, die in der vorgeführten Handlung veranschaulicht wurde. Uebrigens bemerkte, wie es scheint, bereits der Verfasser der goldenen Legende, dass im Katharinenleben Züge verschiedener anderer Legenden vereinigt wurden: der Besuch Christi bei dem sterbenden Evangelisten Johannes, der Oelfluss des hl. Nikolaus, der Milchstrom bei der Enthauptung des hl. Paulus, das Begräbnis durch Engelhände bei dem hl. Clemens und das Gebetsprivileg der hl. Margaretha. Nur wenn man die mittelalterliche Legendenlitteratur im grossen und ganzen überblickt, werden die einzelnen Erzählungen verständlich. Zur Reformationszeit machte der bekannte Gräcist Martin Crusius den abenteuerlichen Versuch, nachzuweisen, der Katharinenkult sei im Gegensatze zu dem der Minerva entstanden. Man dachte längst nicht mehr an die Göttin, als St. Katharina berühmt wurde.[136]

Burgkmair bildet St. Katharina als vornehme Jungfrau seiner Zeit, prächtig gekleidet, reich geschmückt, und giebt ihr die gewöhnlichen Attribute, das zerbrochene Rad und das Schwert, weil sie enthauptet wurde, nachdem das Rad versagte. Diese Heiligengestalt bietet ein herrliches Kostümbild für die Zeit um 1500, das den Kostümforschern bisher entging.

Neben St. Katharina, der Vertreterin des Wissens, wird gern St. Barbara gestellt, als Repräsentantin des Glaubens. Die Tugend des Glaubens erscheint in symbolischen Darstellungen der drei göttlichen Tugenden als Frauengestalt mit Kelch und Hostie darüber, ähnlich wie St. Barbara. Bereits der Fortsetzer der goldenen Legende führt eine Begebenheit an, wo die Heilige einem gefangenen sächsischen Grafen solange das Leben fristete, bis er Beicht und Kommunion, die Sakramente der Sterbenden, empfangen konnte; durch ein ähnliches Vorkommnis im Jahre 1448 zu Gorkum in Holland, wo ein Mann bei einem Brande verunglückte, wurde das Vertrauen auf St. Barbara noch allgemeiner. Schon 1435 singt Conrad Dangkrotzheim in seinem heiligen Namenbüchlein von ihr:

Sanct Bärbel die vermag zu stärken,
Denn wer in ihren Diensten steht,
Nit ohne Sacrament von hinnen geht.

In allen Barbaralegenden ist von einem Turme die Rede, in welchem die noch heidnische Jungfrau isoliert und vor christlichen Einflüssen bewahrt werden sollte; jedoch umsonst. Als der erzürnte Vater seine zum Christentum übergetretene Tochter töten wollte, da spaltete sich, wie es im Anhang zur Legenda aurea heisst, der Felsen, nahm die Jungfrau auf und liess sie auf einen Berg entkommen, wo zwei Hirten ihre Schafe weideten. Diese sahen, wie die hl. Barbara vor dem Angesicht ihres Vaters aus dem Felsen herausfloh. Der Vater verfolgte sie und fragte bei den Hirten nach seiner Tochter. Der eine von ihnen schwur mit Rücksicht auf die Wut des Vaters, er kenne sie nicht, der andere aber verriet sie mit dem Finger. Die hl. Barbara aber fluchte ihrem Verräter und sofort wurde er in eine Marmorstatue und seine Schafe in Heuschrecken verwandelt. Hier kann selbst der Legendenschreiber nicht umhin, ausdrücklich beizufügen: „Das ist apokryph (unhistorisch)". Im übrigen nimmt die Martyrgeschichte ihren gewöhnlichen Verlauf. Wegen der hohen Verehrung, die Sanct Barbara in der griechischen Kirchenhälfte genoss, muss sie im Orient gelitten haben, nicht in Tuscien, wie die lateinischen Martyrlisten irrig angeben; als Schauplatz ihres Todes nennen einige Legenden Nikomedien in Bithynien, andere Heliopolis in Aegypten. „Metaphrastes berichtet, die hl. Barbara habe

vor ihrem Tode den Herrn gebeten, dass die Häuser derjenigen, welche sich mitleidsvoll ihrer Pein erinnerten, von der Pest verschont bleiben möchten. Viele Zünfte stellten sich unter ihren Schutz, so die Bergleute, Bürstenbinder, Hutmacher, Maurer, Weber; sie ist die Patronin der Architekten und der Glöckner; Gefangene rufen sie besonders an. Seit alter Zeit verehrt man sie als Schutzheilige bei Ungewittern und in Feuersgefahr; deshalb hat man viele Glocken auf ihren Namen geweiht (fulgura frango), die Artillerie, die Pulverfabriken und die Arsenale unter ihren Schutz gestellt; auf den französischen und spanischen Kriegsschiffen heisst die Pulverkammer Sainte Barbe, Santa Barbara.“[131] Von Reliquienübertragung hören wir wiederholt; in Betracht kommt die Kreuzherrenkirche (de' Crociferi) in Padua und S. Giovanni di Torcello in Venedig.[132]

Ebenso wie bei den Martyrinnen Katharina und Barbara, fehlen uns geschichtliche Akten für St. Margaretha. Antiochia in Pisidien wird als Ort ihres Martyrtodes genannt. Bei den Griechen hochgefeiert, in England bereits im siebenten Jahrhundert in Litaneien angerufen, wurde die Heilige im Abendland bekannter, als ihre Reliquien im Jahre 908 von Antiochien in das Kloster San Pietro in valle am vulsinischen See (Bolsena bei Viterbo) übertragen wurden. Von da kamen sie nach dem Verfall des Klosters im Jahre 1185 nach Monte Fiascone. Margaretha wird gewöhnlich, wie bei Burgkmair, mit einem Drachen zu ihren Füssen dargestellt, auf dessen Nacken sie einen Kreuzesstab setzt. Manchmal steht sie mitten im Leibe des berstenden Drachen oder kommt aus dem Untier heraus, wie auf einem Gemälde in der Galerie zu Schleissheim. Nach der fabelhaften Legende, welche Jakobus a Voragine wiedergiebt, bat nämlich Margaretha im Kerker den Herrn, er möge ihr den Feind, mit dem sie zu kämpfen hatte, sichtbar zeigen. Da erschien ein gräulicher Drache, der sie verschlingen wollte, aber auf das Kreuzzeichen hin verschwinden musste. Nach einer andern Lesart sperrte das Ungetüm seinen Rachen so weit auf, dass es mit dem Oberkiefer Margarethas Kopf, mit der Zunge ihre Füsse berührte. Als der Drache die Martyrin verschlucken wollte, schirmte diese sich mit dem Kreuzzeichen und das Untier barst entzwei und die Jungfrau kam unversehrt heraus. Die goldene Legende fügt aber bei, die Erzählung vom Verschlucken und Bersten des Drachen gelte als apokryph und ungereimt. — Im Jahre 1885 liess Felix Soleil in Paris ein anonymes, mir nicht zugängliches Schriftchen erscheinen mit dem Titel: Die Jungfrau Margerit, ein Ersatz für die antike Lucina, Untersuchung eines unveröffentlichten Gedichtes aus dem 15. Jahrhundert mit einer Beschreibung der Handschrift und geschichtlichen Forschungen von einem Schnüffler.[133] Es handelt sich um eine jener willkürlichen Mythenübertragungen auf christliche Heilige. Deswegen, weil St. Margaretha als Helferin der Mütter in schwerer Stunde verehrt wird, braucht man nicht nach einem heidnischen Kultvorbilde zu suchen. Man müsste vor allem nachweisen, dass die Martyrin schon in altchristlicher Zeit dieses Patronat besessen habe, was sicherlich nicht der Fall ist. Derartige Anrufungen wurden erst im Mittelalter beim Volke beliebt und erklären sich sehr gut aus der Legende. St. Margaretha soll nämlich vor ihrer Enthauptung eine darauf bezügliche Bitte an Gott gerichtet und ein Gebetsprivileg erlangt haben.

Wie wir sahen, umfasst die Nothelfergruppe eine Reihe von kultgeschichtlich sehr merkwürdigen Heiligen. Sind wir auch heutzutage infolge des hohen Aufschwunges der Geschichtswissenschaft besser im stande, in der ungeheuren Legendenlitteratur das Glaubwürdige vom Fabelhaften zu scheiden, so brauchen wir deshalb doch nicht mitleidig und geringschätzig auf unsere Vorfahren im Mittelalter zurückzublicken. Sie wollten die Heiligen, vor allem die Blutzeugen der altchristlichen Zeit, ehren und gerade die volkstümlichen legendarischen Dichtungen bezeugen, wie hoch man das Verdienst der christlichen Glaubenshelden anschlug.

Mit Bestimmtheit ergiebt sich aus der Kultgeschichte der einzelnen Heiligen der Nothelfergruppe, dass die Auswahl und Zusammenstellung dieser Vierzehn unmöglich schon in das neunte Jahrhundert hinaufgerückt werden kann. Alle Anzeichen weisen auf das 13. Jahrhundert und auf das südliche Deutschland, wenn auch die Zahl vierzehn schon längst bei Darstellungen des gesamten Martyrerchores beliebt war.

Nachdem uns das Nothelferbild einen so tiefen Einblick in die religiöse Volksseele des Mittelalters verstattete, nachdem uns wiederholt fremdartige Elemente zur Er-

klärung der volkstümlichen Beliebtheit mancher Heiligengestalten mehr vorgeworfen als vorgelegt wurden, dürfte ein kurzer Ueberblick über einen modernen, sehr bedeutsamen Wissenszweig, über die charakteristischen neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Religionsgeschichte und Mythenvergleichung dem Leser erwünscht sein. Es ist ein ausgedehnter Tummelplatz für gelehrte Forschungen und leichtfertige Aufstellungen, dem von katholischer Seite bisher die nötige Aufmerksamkeit noch nicht zugewendet wurde. Auch hier gilt es, im Interesse des wissenschaftlichen Fortschrittes acht zu haben, dass uns Wahres nicht entgehe und Irriges nicht unbesehen aufgedrängt werde. Ich behaupte nicht zu viel: der heftigste und gefährlichste Angriff, der in den letzten zehn oder zwölf Jahren auf das gesamte Christentum gemacht wurde, geschah auf dem Gebiete der vergleichenden Religionswissenschaft mit den Waffen der Archäologie und Philologie. Man ist sich in weiten katholischen Kreisen darüber unklar, warum ein grosser Teil der nichtkatholischen Theologen, darunter anerkannte wissenschaftliche Grössen, allem positiven Christentum den Rücken kehrt, und Christi Leben, Lehre und Stiftung als blosses Menschenwerk erklären will. Die moderne Tagesphilosophie, die sich in einem Zustand allgemeiner Versumpfung befindet und über das kindliche Stadium experimenteller Psychologie und Physiologie nicht hinauskommt, vermag nur geringe Herrschaft über die Geister auszuüben. Im Bereiche der blühenden klassischen Sprach- und Altertumswissenschaft liegt heute der Kampfplatz, auf dem für und wider Christus gestritten wird. Es ist ein ernstes Ringen auf Leben und Tod, die Waffen sind gut und echt, erfordern aber gleichgeschulte, geübte Fechter. Die „religionsgeschichtlichen Untersuchungen", welche Hermann Usener herausgiebt, sind sehr geeignet, die grosse Masse der mit dieser Methode vertrauten Philologen endgiltig dem Christentum zu entfremden. Usener betrachtet seine religionsgeschichtlichen Ermittelungen als eine Art philologischer Geheimlehre, eine neue Gnosis, die nur den Eingeweihten zugänglich ist. Die Bonner Philologenschule gehört zu den geachtetsten in Deutschland, die Schriften namentlich Useners enthalten eine Fülle neuer, positiver Ergebnisse, die allgemein Anerkennung finden und mit Dank verwertet werden; hingegen fordern die Folgerungen, die aus den gegebenen Thatsachen gezogen werden, und die Hypothesen, die man daran knüpft, den Widerspruch aller ernsten Theologen heraus. Usener meint, es sei vielleicht ganz zweckdienlich, wenn einmal ein Nichttheologe es wagt, über den Gletscherwall der Jahrhunderte zum Firn vorzudringen. Er kommt sich selbst als Wagehals vor und hofft auf viele und tüchtigere Nachfolger. Er sieht einer entschiedenen Polemik der Theologen entgegen, bezweifelt aber ihre Wahrheitsliebe und rügt den üblichen heftigen Ton; gegen all' dies habe ihn schon die Lektüre des hl. Hieronymus abgehärtet! Im Voraus sei hervorgehoben, dass Usener keineswegs aus vorgefasster Abneigung Waffen gegen das Christentum schmiedet, sondern auf dem Wege ehrlicher, redlicher, philologischer Arbeit ins Bodenlose geriet. Obwohl er sich als Nichttheologe fühlt, ist er übrigens keineswegs frei von theologischer Beeinflussung. Er ist in gewissem Sinne rückständig und steht im Banne der so ziemlich verflossenen Theologie der alten Tübinger, eines Strauss und Baur. Ein verhängnisvoller Irrtum in der ganzen Methode Useners und seiner Richtung ist die Anschauung von der Vieldeutigkeit und Wandelbarkeit des Mythus, ein Irrtum, der auf vollständiger Verkennung aller lokalen Sesshaftigkeit und Zähigkeit beruht und bei keinem nüchternen Historiker Eingang finden wird. Usener schreibt: „Dieselbe schillernde Unbestimmtheit des Mythos, welche es so leicht zu machen scheint, ihn zu vergleichen und zu deuten, macht seine Erforschung in Wirklichkeit zur schwierigsten Aufgabe geschichtlicher Wissenschaft. Einen Gedanken finden ist Spiel, ihn ausdenken Arbeit; eine mythologische Thatsache ergründen — wie soll ich das nennen? Du kennst das Unkraut, den Hahnenfuss, das nach allen Seiten Ranken sendet: wo immer der Sporn einer Ranke den Boden fasst, entsteht eine Wurzel und eine Pflanze; rasch überzieht sich damit eine weite Strecke. Nun, wer die Verästelung dieses Unkrauts über einen grossen Rasenplatz hin bis zur letzten Wurzel blos legen wollte ohne ein Faserchen zu verletzen, würde eine Geduldprobe auf sich nehmen, mit der sich mythologische Forschung allenfalls vergleichen liesse."[134] Seit dem Jahre 1889 entwickelte Usener seine Lehre vom Mythus bedeutend. Der dritte Teil der religionsgeschichtlichen

Untersuchungen, der 1899 erschien, enthält ein eigenes Kapitel über Vielfältigkeit und Mehrdeutigkeit mythischer Bilder. Grundlage des Mythus ist hiernach das Bild, oder vielmehr eine Reihe anscheinend ganz verschiedener Bilder, deren jedes wieder wie die Bilder der gewöhnlichen Rede einen vielfachen Sinn haben kann. Hier kommt wieder einmal St. Christophorus an die Reihe und wird verglichen mit Hermes, der das Götterknäblein Dionysos auf dem Arme trägt, wie ihn Praxitels in der herrlichen, von den Deutschen ausgegrabenen Statue zu Olympia bildete; er wird zusammengestellt mit Herakles dem Starken, der auf Vasenbildern den Segensgott Dionysos oder nach Furtwängler wahrscheinlicher Pluton durchs Meer trägt.[135] Was Usener von dem altchristlichen Fischbilde der Katakomben sagt, hört sich ganz gut an, scheint aber wenig begründet. Der Fisch mag schon im grauen Altertum ein heiliges Zeichen gewesen sein, aber von den Christen wurde er deswegen nicht als Symbol Christi gewählt. Das griechische Wort für Fisch (Ichthys) enthält die Anfangsbuchstaben der Worte eines abgekürzten Glaubensbekenntnisses (Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser) und wer die gleichzeitigen gnostischen Spielereien mit Worten und Buchstaben kennt, wird darin den Geschmack der Zeit erkennen. Nicht der Fisch, sondern vorzüglich der Delphin war im Heidentum dem Poseidon und Apollon heilig. Würde Usener solche Unterschiede nicht so gering anschlagen oder ganz ausser acht lassen, so würde der Mythus in seinen Augen weit weniger „schillern", die lokalen Farben würden viel einfacher und dauerhafter erscheinen. Der erste Teil der religionsgeschichtlichen Untersuchungen, welcher den Titel „Das Weihnachtsfest" führt, ist weit gehaltvoller als alles Spätere. Die brauchbaren und unzweifelhaften Ergebnisse für die christliche Kultgeschichte, namentlich über Einführung der Feste Epiphanie, Weihnachten und Lichtmess, waren ebenso überraschend als bedeutsam und dankenswert, und wurden sofort von dem Benediktiner Suitbert Bäumer, dem bekannten Liturgiker, in einer Abhandlung im „Katholik" (1890 S. 1—25) zusammengefasst. Bäumer hatte sich für diesen Auszug aus Useners Schrift die Erlaubnis des Verfassers erbeten, bemerkte aber zugleich, das Buch sei wegen mancher unhaltbarer Hypothesen nur mit grosser Vorsicht zu lesen. Usener ging von Epiphanie (dem heutigen Dreikönigsfeste) aus und fragte sich, warum hier ursprünglich Tauffest und Geburtsfest Christi vereinigt waren. Das Zeitalter der verfolgten Kirche kannte nämlich den ganzen Weihnachtsfestkreis nicht. Noch zu Origenes Zeit (nach 245) feierte man nur Ostern und Pfingsten. Um die Wende des vierten Jahrhunderts übernahm die östliche Kirchenhälfte das Epiphaniefest, das die Gnostiker bereits in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts am 6. Januar begingen. Anlässlich der Kirchenversammlung von Nicäa 325 fand die Epiphaniefeier auch im lateinischen Westen Eingang. Man verband auch in Rom Taufe und Geburt des Heilands und zwar bis zum 6. Januar 353, aber damals zum letztenmal, als Papst Liberius der Schwester des hl. Ambrosius, Marcellina, den Schleier reichte. Am 25. Dezember 354 wurde zum erstenmal, und zwar in Rom das Weihnachtsfest begangen, wie aus dem Festkalender des Philokalus erhellt. Usener hat nun zu den ungemein willkürlichen, schwankenden, Heidnisches und Christliches vermengenden Religionssystemen und Religionsgebräuchen der Gnostiker ein solches Vertrauen, dass er hieraus eine Entstehungsgeschichte des Christentums, wie es uns jetzt in den Büchern des neuen Testamentes vorliegt, klipp und klar ableiten will; man habe das Tauffest Christi deswegen gefeiert, weil man von seiner Geburtsgeschichte noch nichts wusste und die Jordantaufe als eine Art Herabkunft Gottes über den Nazarener ansah; eine solche Gotteserscheinung, im griechischen Heidentum „Epiphanie" genannt, sei zugleich eine Art von Geburt gewesen; bei Lukas (3, 22) lautete das Gotteswort nach vielen Bibelhandschriften und Väterstellen: „Du bist mein geliebter Sohn, ich habe Dich heute geboren." Diese abweichende Fassung bei Lukas erklärt sich sehr leicht als ein entlehnter Anklang aus den Psalmen (2,7.), wo es heisst: „Der Herr hat zu mir gesagt: Mein Sohn bist du, ich habe heute Dich geboren". Die Stelle bezieht sich auf die ewige, immerwährende Zeugung des Sohnes Gottes im Schosse des ewigen Vaters. Wie mag Usener in seinem kritischen Eifer soviel Zweifelsucht und Misstrauen entwickeln, dass er die Lukasstelle als die einzige ursprüngliche Angabe über die Geburt des Gottessohnes gelten lassen will und alles Uebrige, was unsere Evangelien über Christi

Abkunft berichten, als spätere sagenhafte Zusätze erklärt! Selbst der Bericht über die Jordantaufe soll ursprünglich nicht zum Leben Christi gehört haben, sondern von den Gnostikern erfunden worden sein! Behufs Erhärtung dieser Aufstellung begiebt sich Usener auf die Suche bei den ältesten gnostischen Sektenstiftern, Saturninus, Basileides und Markion, und findet bei ihnen die gemeinsame Grundansicht, die bekannte Lehre vom Schein, dass Christus nur eine Scheingestalt hatte und ohne menschliche Geburt wie ein Gott auf Erden gewandelt sei. Wenn Irenäus sagt, Markion habe das Lukasevangelium verstümmelt, dreht Usener die Sache um und behauptet, Markion habe eine ursprünglichere kürzere Lebensgeschichte Christi besessen.[136] Sogar dieses kurze Urevangelium weiss Usener näher zu bestimmen; es sei nichts anderes als das Evangelium des heiligen Paulus gegewesen, wonach das göttliche Wesen Christi erst durch seine Auferstehung erkennbar geworden sei. Alle biblischen Schriften, die für diese Theorie unbequem sind, wie die Apostelgeschichte, verlegt Usener nach bekanntem Muster einfach in eine spätere nachapostolische Zeit. Einen schweren Verstoss gegen alle Regeln der philologischen Kritik liess sich Usener zu Schulden kommen durch die Behauptung, Justin der Martyr scheine das Johannesevangelium nicht gekannt zu haben, obwohl er doch die Unterredung des Heilandes mit Nikodemus über die Taufe erwähnt. Usener weiss sich mit verblüffender Leichtigkeit zu helfen; er erklärt das betreffende Kapitel einfach für eine Katechetenanekdote: „Das kindliche Missverständnis der geforderten ‚Wiedergeburt' sieht aber ganz aus wie eine Katechetenanekdote!"[137] Warum macht nun Usener solche verzweifelte Anstrengungen gegen das Johannesevangelium? Er möchte nichts Geringeres nachweisen, als dass die Taufe von Christus nicht angeordnet worden, ursprünglich nur eine symbolische Aufnahmefeier in die Christengemeinde gewesen sei nnd nicht im Namen der drei göttsichen Personen, sondern auf den Namen Jesu stattgefunden habe. Alles, was nicht in das System passt, wie der Taufbefehl am Schlusse des Matthäusevangeliums, wird kurzweg als späteres Einschiebsel über Bord geworfen. Dass bei einem solchen Verfahren das Geheimnis von den drei göttlichen Personen aufgegeben wird, kann nicht mehr wundernehmen. Usener machte dieselbe Erfahrung wie alle Meister der „inneren Kritik": manches stimmt auffallend zu einer liebgewonnenen Vermutung, aber anderes stimmt ebenso auffallend nicht. Den Wirrwar und Aberwitz der Gnostiker, bei denen Christentum und Heidentum ineinanderfliessen, stellt Usener über die gerade durch ihre Einfachheit und Kunstlosigkeit überwältigenden Evangelien. Ein gnostischer Fabulist wollte erklären, wie die Magier dazukamen, unter Führung eines Sternes den Weltheiland aufzusuchen, und erdichtete eine poesievolle Göttererscheinung im Heiligtum der Hera in der Hauptstadt des Perserkönigs. Hera wird hier zur Quelle und die Quelle heisst Myria (Tausendschön), verwandt mit Maria, und diese ist vermählt mit einem Zimmermann[138]. Diese sagenfrohe Religionsmengerei konnte doch erst entstehen, nachdem die biblischen Berichte vorlagen. Usener hingegen möchte umgekehrt die biblische Huldigung der Magier aus solchen gnostischen Träumereien herleiten! Diesem Mythologen ist nichts unmöglich. Er weiss Beispiele angeblicher jungfräulicher Geburt bei den Heiden und meint, die in griechischen Anschauungen aufgewachsenen Heidenchristen konnten sich Christi Geburt nicht anders vorstellen; er weiss Beispiele für den bethlehemitischen Kindermord des Herodes; alles verwandelt sich unter seiner Hand in Fabel. Zufällig besitzen wir auch ein heidnisches Zeugnis für den Kindermord des Herodes bei Macrobius; hiernach äusserte Augustus, er wolle lieber ein Schwein als ein Sohn des Herodes sein. Usener hätte garnicht nötig gehabt, den „Witz des Augustus über Herodes' Kindermord" schlankweg als Erfindung eines Christen auszugeben, es hätte genügt, auf die Morde in Herodes' Familie zu verweisen.[139] So gelangt unser Mythenforscher allmälig zu dem „Weisen von Nazareth", an welchem nichts Göttliches mehr ist; denn die Auferstehung Christi, die St. Paulus einst predigte, wird von dem modernen Rationalismus ebenfalls längst geleugnet oder mythisch verdunstet. Gläubige und Ungläubige stehen sich heutzutage gegenüber, wie von jeher; nur sind die Gemüter jetzt ruhiger geworden; man weiss, dass lärmender Kampf keine Ueberzeugung schafft. Eine Klasse hält die andere für bedauernswert. Schon Paulus der Apostel sagt: „Wenn aber Christus nicht auferstanden ist, so ist also eitel unsere Predigt, eitel auch euer Glaube; . . wenn wir in diesem Leben auf Christus lediglich gehofft haben, sind wir bedauernswerter als alle Menschen. Nun aber

ist Christus auferstanden von den Toten, als Erstling der Entschlafenen." (1 Cor. 15, 14. 19. f.) Wenn im Obigen auf die Schwächen des Gebäudes, das Usener mühsam aufrichtete, hingewiesen wurde, so soll keineswegs der Eindruck hervorgerufen werden, als wäre „das Weihnachtsfest" ein leichtfertiges, oberflächliches Buch. Es ist vielmehr eine schwere, ernste Gedankenarbeit, die uns Usener vorlegt, sehr geeignet einen einseitigen, in den Anfängen des Christentums weniger erfahrenen Philologen zu bestechen. Wenn wir aus den bei Usener zusammengestellten Thatsachen das gerade Gegenteil erschliessen, bleibt die Gelehrsamkeit und Litteraturkenntnis des Verfassers unangetastet. Usener hat ohne Zweifel die grossen wissenschaftlichen Feinde des Christentums in der alten Welt, einen Kelsos und Porphyrios, an Scharfsinn und Geschichtskenntnis weit übertroffen. Man erinnert sich an das Wort Augustins (Epist. Fundam. c. 6), er würde selbst dem Evangelium nicht glauben, wenn ihn nicht die Autorität der Kirche dazu bestimmte. Die Kirche ist lebendig, der geschriebene Buchstabe ist tot.

Ich möchte nur noch einiges ausheben, was mit unserem Gegenstande, den Basilikenbildern, in näherem Zusammenhang steht, Nachrichten über die Krippenfeier und die Basilika des Papstes Liberius. Letzere Kirche ist keine andere als die uns bereits bekannte Basilika Santa Maria Maggiore, die im Mittelalter „Sancta Maria zur Krippe" hiess, weil darin die Krippe des Herrn, angeblich die echte, verehrt wurde. Von Liberius, dem Begründer des Weihnachtsfestes, zwischen 358 und 366 erbaut, wurde diese Basilika die bevorzugte Stätte der päpstlichen Weihnachtsfeier. Schon früh gab es am rechten Seitenschiff eine Krippenkapelle, einen „Betraum" oder eine „Kammer" zur Krippe. Papst Gregor IV. (827—843) liess in der Marienkirche in Trastevere „eine Krippe herstellen nach dem Muster der Krippe von s. Maria maggiore". Liberius' Nachfolger, Papst Damasus (366—384) scheint, wie mit Grund vermutet wird, an Stelle einer unscheinbaren Krippe, eine kostbare mit Silber und Gold ausgelegte Krippe als hervorragenden Anziehungspunkt des römischen Kultus aufgestellt zu haben. Aus liturgischen Ausdrücken zu schliessen, wurde die Krippe als Altartisch verwendet. Hingegen kann ich nicht annehmen, dass bereits Papst Gregor IV. Krippenfiguren aufstellte; es handelte sich um ein „Bild", sei es Gemälde oder Relief, welche beide mit Krone und Ketten geschmückt werden konnten, wie noch der heutige italienische Brauch bezeugt. Ebensowenig kann man aus Chrysostomus' Worten auf eine bühnenartig aufgebaute Krippe mit den Personen der heiligen Nacht schliessen. Aus dem Mittelalter kennen wir den Weihnachtsritus der Stadt Rouen; man begnügte sich eine Krippe hinter dem Altare anzubringen und auf dem Altare (oder in der Krippe?) ein Marienbild aufzustellen. Man wird kaum irre gehen, wenn man Liberius als den Papst bezeichnet, der zum erstenmale in seiner Basilika eine Krippe aufstellte und sum Gottesdienst verwendete; „diese Krippe ist die Wiege aller Poesie geworden, womit Glaube, Kunst und Dichtung im Wettstreit die heilige Nacht verklärt haben".[140] Schon Kaiser Konstantin schmükte um 335 die Geburtskrypta in Bethlehem, wo seine Mutter Helena eine Basilika erbaut hatte, mit kostbaren Weihgeschenken. Die vornehmen römischen Freundinnen des heiligen Hieronymus verehrten Höhle und Krippe. Die letztere war nicht aus Holz, sondern „irden", entweder aus gestampftem Lehm oder allenfalls aus Backsteinen ausgeführt. Erst zu Anfang des fünften Jabrhunderts ersetzte man sie in übel angebrachter Prunksucht durch eine neue aus Silber. Daher ruft der römische Presbyter in seiner Weihnachtspredigt aus: „O wenn es mir verstattet wäre, jene Krippe zu sehen, darin der Herr gelegen! Jetzt haben wir Christen, als ob wir ihn damit ehrten, die irdene (luteum) Krippe entfernt und eine silberne hingestellt".[141] In der heutigen Basilika von Santa Maria Maggiore werden in einer silbernen, von kristallgedeckten Oeffnungen durchbrochenen Lade sechs schmale, verschieden lange, alte Brettchen aufbewahrt, welche man als heilige Wiege (santa culla) bezeichnet. Ein Beweis irgendwelcher Echtheit lässt sich nicht erbringen; es fehlt jede Legende der Auffindung oder Ueberführung.

Abhängig von Weihnachten ist das Lichtmessfest am 2. Februar. Unsere jetzige Lichterprozession hatte ursprünglich mit dem Feste nichts zu schaffen, sondern haftete am Tage; sie entstand aus einem althergebrachten stadtrömischen Umgang zur Entsühnung der Gemarkung (amburbale), ähnlich wie sich die Markusprozession und die drei Bittgänge vor Christi Himmelfahrt aus vorchristlichen Flurumgängen herleiten. Das Bestreben, zu sühnen und zu entsündigen, ist nicht heid-

nisch, sondern rein menschlich und natürlich. Der Nachweis für Lichtmess ist Usener gelungen, wie ich mit Bäumer annehme; selbst mittelalterliche Liturgiker kannten noch aus guter Ueberlieferung die Entstehung des Ritus. Da es sich bei den alten Römern um ein dreitägiges Fest handelte, vermutet Usener mit weniger Glück und Wahrscheinlichkeit, dass unser Blasiussegen am 3. Februar, der mit Lichtern vollzogen wird, ebenfalls auf den vorchristlichen Festbrauch zurückgehe. Wenn Usener sodann von seinen kultgeschichtlichen Ermittelungen Rückschlüsse macht auf die Gegenstände der Katakombengemälde und deren Datierung, so kann ich ihm nicht beistimmen. Die Taufe Christi und die Anbetung der Magier wurde in den unterirdischen Grabstätten schon lange vor dem vierten Jahrhundert dargestellt, ehe das Epiphaniefest in die römische Liturgie Aufnahme fand. Die Zeit ist vorüber, wo man mit philologischer Bücherweisheit die Monumente, ohne sie zu besehen, erklärte. Das skeptische Verhalten von Usener, Dieterich und Dobschütz gegenüber den Ergebnissen der christlichen Archäologie ist ungerechtfertigt.

Der zweite Teil von Usener's religionsgeschichtlichen Untersuchungen betitelt sich „Christlicher Festbrauch, Schriften des ausgehenden Mittelalters" (Bonn 1889) und behandelt volkstümliche und abergläubische Bräuche zur Weihnachtszeit und am Johannestag, die vielfach in heidnische Zeit zurückreichen. „Die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hat viele Arbeiten über volkstümlichen Aberglauben erzeugt, die heute in den Handschriftensammlungen verborgen liegen, aber es verdienen, wenn nicht aus ihrem Dunkel hervorgezogen, doch ihrem thatsächlichen Gehalte nach ausgezogen zu werden: Abhandlungen des Johannes Gerson, des Nicolaus von Jaur, des Thomas Ebendorfer und mehrer Carthäusermönche, wie des Dionysius Rickel, des Jakob Junterbuick und Anderer."

Der dritte Teil von Useners Untersuchungen (Bonn 1899) gilt den „Sintflutsagen". An Bedeutsamkeit fällt diese Abhandlung gegen die Weihnachtsstudien erheblich ab. Es werden die Flutberichte der Keilschriften des alten Ninive und der Bibel, die indischen und griechischen Sagen verglichen; es stellt sich heraus, dass Deukalion, der griechische Noe, nichts anderes als das Zeusknäblein ist und als Stammvater der Hellenen gedacht wurde. Usener möchte die Landung des Flutschiffers Deukalion in einem Kasten am Gipfel des Parnass als den schlichten Mythus einer Götterankunft deuten, woran die alten Herrscher Thessaliens ihren Stammbaum knüpften. Hiermit gelangt unser Mythenforscher wieder in sein gewöhnliches Fahrwasser. Er stellt nun alle möglichen griechischen Sagen zusammen, wo ein mythisches Knäblein in einer Truhe oder in einem Schiffchen geschwommen kommt und gerettet wird, er geht noch weiter und zieht alles bei, was im Wasser schwimmt, jede Sage von Schiff und Fisch, sogar die Legende vom antiochenischen Martyr Lukianos, dessen Leichnam ein Delphin aus dem Meere ans Land trägt, bleibt nicht vergessen. Es haben solche Zusammenstellungen jedenfalls etwas Lehrreiches, aber dass hier überall ein und derselbe mythische Gedanke in unendlicher Verzweigung und Vieldeutigkeit zu Grunde liege, kann ich nicht sehen. Es handelt sich oft um zeitlich, räumlich und inhaltlich ganz verschiedene Gebilde. Infolge seiner Art, Mythen zu vergleichen, bildete sich bei Usener eine unwiderstehliche Neigung heraus, Reellgedachtes zum symbolischen Bilde zu verflüchtigen. Die Wasserwoge wird ihm schliesslich zur Lichtwelle. Wenn nach einem apokryphen Zuge die Wasser des Jordan bei Christi Taufe schäumen und sich um den Heiland auftürmen, so giebt es naheliegende Erklärungen; man braucht nicht sofort an einen Weltschöpfungsmythus zu denken. Wenn für den Heiland einmal das Bild des Fisches angenommen war, so begreift es sich leicht, dass ein Dichter in der Geburtsnacht des Herrn ein grosses Wasser kommen lässt, das den für den Altar bestimmten Fisch heranträgt. Man muss nicht sogleich auf die Sündflut raten. Wenn der Erzbischof Proklos von Konstantinopel (434—447) in einer Weihnachtspredigt an ein Wort der Sprüche Salomons (30,19) anknüpft, wo „die Wege des meerdurchschneidenden Schiffes" unter den drei „unverständlichen" Dingen genannt werden, und Christi Lebenslauf damit vergleicht, so muss man alle rednerische Kunst verkennen, um hier die Einwirkung eines Weltmythus zu wittern. Wenn die Bibel das Auftreten der Sündflut mit einem göttlichen Heilsplane begründet und als Strafgericht hinstellt, während die indische Weltüberschwemmung jeder Be-

gründung entbehrt und sich aus einer philosophischen Weltperiodenlehre ergiebt, so möchte Usener natürlich in letzterer Form das Ursprüngliche sehen; indem die griechische und die indische Anschauung zusammengebracht werden, soll sich eine Isolierung des semitischen Berichtes ergeben. Kann nicht, was Usener für Ursprünglich hält, nur ein matter, abgeschwächter Nachhall sein? Der über die ganze Menschheit verbreitete Flutbericht mit der Rettung des Menschen wäre nach Usener nur eine Sage von der Entstehung des Menschengeschlechtes. Der erste Mensch als Göttersohn kommt auf der Flut angeschwommen, gleich den Göttern selbst, die nach griechischen Sagen in einem Schiffchen ans Land kommen, wo die Schiffahrt durch das Meer nur ein Bild für den Aufgang des Lichtgottes ist, der aus den Wogen des Okeanos auftaucht. Wir wären also richtig bei einem einfachen Naturmythus, dem poetisch aufgefassten Sonnenaufgang, angelangt. Es gehört schon eine grosse Kühnheit, besser Verwegenheit dazu, der grossen Flut, von der alle Völker der Erde wissen, die Wirklichkeit abzusprechen. So träumerisch, wie Usener meint, ist das Menschengeschlecht nicht angelegt.

Hermann Usener's getreuer Schüler und Schildknappe ist Albrecht Dieterich. Letzterer veröffentlichte im Jahre 1891: „Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums. Festschrift, Hermann Usener zur Feier seiner 25jährigen Lehrthätigkeit an der Bonner Universität dargebracht vom klassisch-philologischen Verein zu Bonn (Leipzig, Teubner)". Dieterich geht aus von einem hellenistischen Weltschöpfungsmythus, der in ein grosses Gebet einer Leidener Papyrushandschrift eingelegt ist, wagt sich dann in die Kreuz- und Quergänge eines schier unabsehbaren Götter- und Mythenlabyrintes und schliesst mit einem Blick auf die orphischen und gnostischen Zauberbücher. Auch der Kampf des Apollon mit dem pythischen Drachen kommt zur Sprache. Hier möchte nun Dieterich eine Parallele herstellen zwischen Leto, der Mutter Apollons, die von dem Pythondrachen verfolgt wird und zum Meergott Poseidon flieht, und dem gebärenden Weibe in der Apokalypse, das vom siebenköpfigen Drachen verfolgt und durch eine Wassergefahr bedroht wird. Dieterich meint, der Seher der geheimen Offenbarung habe den jugendlichen Sieger Apollon auf den wunderbaren Knaben von Bethlehem ausgedeutet. Der Drachenkampf war nämlich die Grundlehre der pythischen Religion. Die Flucht der Leto und die Vernichtung des Drachen wurde im heidnischen Kult dramatisch dargestellt und durch Tanz und Mimik veranschaulicht. Schon die alte Sage hatte es so aufgefasst, „dass die ganze Welt, selbst die Götter, machtlos gegen den Drachen, nur auf den Sohn des Weibes harren, der die Welt erlösen soll, auf Phoibos Apollon, den Erstgeborenen und König eines neuen Kosmos". Der Verfasser der Apokalypse lebte in Ephesus. Münzen von Ephesus, Milet, Tripolis in Karien, Magnesia am Mäander, sämtlich der späteren Kaiserzeit angehörend, stellen die fliehende Leto dar. Die Münztypen führt man mit Grund auf ein berühmtes Erzwerk zurück, das die Sage verherrlichte und vielleicht im Tempel des pythischen Apollon am Hafen von Ephesus aufgestellt war.[142] Die Bibelerklärer mögen über die Sache urteilen! Dieterich beschwert sich in einem späteren Buche[143] über die Behandlung, die man ihm auf theologischer Seite widerfahren liess; man habe über seine Vermutung unvollständig berichtet und den Vergleich des apokalyptischen Weibes mit der Leto ein wildes Verfahren genannt; er wolle zwar nicht in das Urteil über seine Hypothese hineinreden, aber derartige wegwerfende Besprechungen könnten nur geringe Hoffnung auf ehrliche gemeinsame Arbeit an diesen Problemen erwecken. Katholischerseits lässt sich unbeschadet der Offenbarungslehre die Möglichkeit zugestehen, dass der Geist der Weissagung bei den Propheten zur Einkleidung höherer Wahrheiten vielfach Bilder und Vorstellungen gebrauchte, die dem Seher schon anderweitig bekannt und geläufig waren. Hiefür besteht schon in vielen Einzelheiten der alttestamentlichen Prophetensprache eine grosse Wahrscheinlichkeit. Der archäologischen und religionswissenschaftlichen Forschung eröffnet sich hierdurch ein weites Feld. Es ist somit keineswegs unmöglich, dass dem Apostel Johannes, dem Verfasser der geheimen Offenbarung, einzelne Wahrheiten unter Benutzung von Bildern gezeigt wurden, die der allgemein verbreiteten religiösen Volksanschauung Kleinasiens entstammten und, wie sie bisher schon eine Ahnung tiefer Wahrheit enthielten, im Dienste des Christentums höhern Sinn und Wert erlangten. Dieterich will sich gegen den Vorwurf ver-

wahren, dass er Parallelen aus der Mythologie aller Völker im Mischmasch vorführe; mag dieser Vorwurf im einen oder anderen Falle auch unbegründet sein, so vermisst man doch in der Methode im grossen und ganzen nur allzusehr einen sicheren Massstab, um Gleichartiges und Fremdes zu scheiden; nur allzuoft werden die deutlich sichtbaren Grenzlinien unbeachtet gelassen oder ganz verdeckt. Man ist sich unklar über die wichtigsten Grundsätze, welche der Analogie, dem naturgemäss schwachen Aehnlichkeitsbeweise, seine Schranken ziehen. Dieterich schreibt: „Vor einem Vergleiche mit der wüsten Methode A. Wirth's in seinem mehr als leichtfertigen Buche 'Danae in christlichen Legenden', der mir auch von theologischer Seite angethan worden ist, glaubte ich meine Arbeit, so grosse Mängel sie hat, denn doch geschützt". Die also gerügte Schrift wird aber von Usener selbst zitiert.

Wählte Dieterich als zusammenfassenden, stimmungsvollen Titel für seine Untersuchung der Schöpfungsmythen, die namentlich bei den Gnostikern, diesen halb christlichen halb heidnischen Sektierern, eine Rolle spielten, das gnostische Zauberwort „Abraxas", das die Zahl 365 darstellt und auch für gnostische geschnittene Edelsteine gebraucht wird, so benannte er seine vergleichenden Studien über das „Totenreich" mit dem griechischen Wort „Nekyia", Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse. Leipzig, Teubner 1893. Es werden zunächst die Bestandteile des griechischen Volksglaubens vom Totenreiche, der Göttergarten und der Ort der Seligkeit, die furchtbaren Wesen der Tiefe, die Erinyen und Strafdämonen vorgeführt. Neben dem allgemeinen Volksglauben gab es noch Geheimlehren über Seligkeit und Unseligkeit, die Mysterien, wozu nur die Eingeweihten Zutritt hatten. Man wollte sich durch Teilnahme an diesen Geheimkulten ein glückseliges Jenseits sichern. In den eleusinischen Mysterien verehrte und feierte man ursprünglich milde, gütig herrschende Unterweltsgottheiten, Demeter und Kore; in der Folge kamen von Thrakien her die orphischen Mysterien, welche sich nach dem alten Sänger, Priester und Weihenstifter Orpheus benannten und vorzüglich den Dionysos verherrlichten, der den Geweihten, den Reinen und Gerechten im Hades die Trunkenheit ewiger Freude verleihen sollte. Nach der Lehre des Pythagoras von der Seelenwanderung gab es im Hades zwei Quellen, Vergessenheit und Erinnerung genannt. Wer von der ersteren trank, vergass alles bisherige Leben und Leiden und musste ein neues Strafleben antreten; wer hingegen von dem kühlen, erfrischenden Wasser des Erinnerns' kostete, wurde ein Seliger. Der Ausdruck Erfrischung (ἀναψύχειν, refrigerare) hat darum eine grosse Bedeutung auf den Grabinschriften und kehrt unverändert sehr häufig auf den Grabplatten der Katakomben und in der altchristlichen Litteratur wieder. Erfrischung ist gleichbedeutend mit Seligkeit. Aehnliches lehrten Empedokles, Pindar und Platon. Sehr interessant ist eine Vergleichung der antiken und altchristlichen Lasterkataloge und der entsprechenden Straftypen im Jenseits. Die apokryphe Petrusapokalypse, welche ein volkstümliches Erzeugnis des zweiten christlichen Jahrhunderts ist, führt vierzehn Klassen von Sündern und Strafen auf, welche in den Unterweltspeinen des orphisch-pythagoreischen Totenreiches ihr Gegenstück haben. Aus christlicher Vorstellung ist es nicht erklärbar, wenn die Seelen der Ermordeten dastehen und die Züchtigung ihrer Mörder überwachen, also selbst zu Quälgeistern werden; die Erinyen sind nach ältester griechischer Auffassung die sich drunten rächenden Seelen. So begreift man, dass auch in den römischen Katakomben Orpheusbilder vorkommen. Die Petrusapokalypse, welche hauptsächlich die beiden Orte der Seligen und der Verdammten schildert, steht neben anderen Stücken auf einem Pergamentkodex, der in einem Grabe zu Akhim in Oberägypten gefunden wurde. Wie einst pythagoreisch-orphische Kultgenossen im vierten Jahrhundert vor Christus und noch im zweiten Jahrhundert nach Christus ihren Toten Verse ihrer Jenseitsschriften mit ins Grab gaben, so legten auch die Brüder der Christengemeinde in Aegypten Stücke ihrer heiligen Schriften, die von Seligkeit und ewiger Pein im Jenseits erzählten, in die Gräber der Verstorbenen. Die anschaulichen Bilder, womit man sich in den griechischen Kulten Himmel und Hölle ausmalte, gingen in die altchristliche volkstümliche Apokryphenlitteratur über und befruchteten die Phantasie der mittelalterlichen Welt und Kunst. — Man sieht, derartige Bücher über Religionsgeschichte und Mythenvergleichung rollen sehr bedeutsame Fragen auf und dürfen keinesfalls unterschätzt werden.

Useners Vorstellung von dem vielgestaltigen, proteusartigen, unfassbaren Mythus erfährt noch eine Steigerung und Uebertreibung bei Carl Albrecht Bernoulli in seinem Buche „Die Heiligen der Merovinger" (Tübingen, Freiburg i. B. und Leipzig, Mohr 1900). Er stellt sich die Mythen vor als gespensterhaft zwischen Himmel und Erde unsichtbar aufgehängte Schlinggewächse, als Unformen von einer eigentümlich hypertrophischen, hundertgliedrigen Missgestalt. Erreicht einmal eine von diesen in der Luft schwimmenden und baumelnden Ranken die Erde, so wurzelt sie im Boden ein und wird zur örtlichen Legende. Diese Auffassung ist sicherlich verkehrt. Auch der Mythus und noch weit mehr die Legendendichtung geht von etwas Greifbarem, Thatsächlichem aus, erwächst vielmehr irgendwo als duftige Pflanze auf fruchtbarem Boden und sendet aus übervollem Blumenkelche Blütenstaub in alle Lüfte. Bernoulli trägt aus zwei Jahrhunderten merovingischer Geschichte, aus dem sechsten und siebenten, alles zusammen, was sich über Heiligenleben und Heiligengräber findet, und stellt das Ganze in nicht misszuverstehender Weise als „merovingisches Christentum" hin. Hierin liegt vor allem eine grosse Einseitigkeit. Als ob bei den Merovingern das gesamte christliche Denken und Thun in einem teils begründeten, teils sagenumwobenen und abergläubischen Heiligenkult aufgegangen wäre! Das Christentum trat damals auf gallischem Boden in eine unverhältnismässig niedrig stehende Kulturwelt ein. Der Niederschlag davon zeigt sich in dem volkstümlichen Aberglauben, in Legendenfabeln und Wundersucht. Damit darf man das Wesen des Christentums nicht verwechseln! Trotz ihres göttlichen Wahrheitsschatzes vermag die Kirche einem neubekehrten Volke nicht mit einem Schlage jene Bildung und Kultur mitzuteilen, die erst durch jahrhundertlange Anspannung aller individuellen Körper- und Geisteskräfte erreicht wird. Auch darf man nicht vergessen, dass die Jugend des Christentums in eine Zeit niedergehender Kultur fällt. In der Zeit des Absterbens der griechisch-römischen Welt verraten naturgemäss gerade die volkstümlichen Erzeugnisse, die Apokryphen, Legenden und Erbauungsschriften, eine wachsende Geschmacklosigkeit, eine seltsame Wucherung des Nebensächlichen und Ungehörigen. Die Heiligengelehrsamkeit eines Gregor von Tours († 594) schöpfte aus diesen vielfach getrübten Strömen oder leitete die letztern in die Niederungen der neubesiedelten fränkischen Lande. Bernoulli malt übrigens schwarz in schwarz. Ueberall sieht er heidnische Kultgestalten in den christlichen volkstümlichen Gottesdienst hereinragen, überall gewahrt er alteingesessenen Aberglauben. Der Geist des Christentums übernahm manche uralte Bräuche der Menschheit, gab ihnen jedoch neuen Sinn und neue Kraft. Wenn man in heidnischer Vorzeit die Buchstabenreihe des Alphabets als zauberischen Talisman verwendete und den Verstorbenen zur Abwehr böser Geister in den Sarg mitgab, wenn im katholischen Kirchweihritus heute noch die Buchstaben des griechischen und lateinischen Alphabets auf den mit Asche bestreuten Kirchenboden geschrieben und mit einer Beschwörung verbunden werden, so kann uns diese Parallele nicht überraschen. Die Kirche schreibt den Buchstaben gewiss keinerlei magische Kraft zu, obwohl sie einen uralten Brauch als Zeremonie verwendet und heiligt. Auch die Bollandisten, die unermüdlichen Forscher auf dem Gebiete der Heiligengeschichte, geben unumwunden zu, dass oftmals männliche und weibliche Heilige in der Verehrung der Massen an die Stelle heidnischer, besonders lokaler Gottheiten traten, dass oft auch Bräuche des götzendienerischen Kultes, manchmal unverändert, auf die Heiligenverehrung übergingen, aber sie fühlen sich durch Bernoulli's seitenlange geistreiche Parallelen nicht genötigt, diese mythologischen Erklärungen als bare Münze zu nehmen[144]. Vieles ist nicht mehr als eine Spielerei grübelnden Witzes, manches nicht einmal soviel. Ich mache hier nur eine Stichprobe, nämlich Georg—Mithra. Die angeblichen Vergleichungspunkte wurden bereits oben angeführt; die eigentlich schlagenden Thatsachen versparte ich auf diese Stelle, um Bernoulli's Buch und seine vorschnelle Methode zu kennzeichnen. Bei St. Georg fühlt sich Bernoulli besonders sicher; an dieser Gestalt, so meint er, lasse sich der Vergleich mit dem heidnischen Urbild auf der ganzen Linie durchführen. Alle möglichen Drachentöter, den griechischen Perseus, den ägyptischen krokodiltötenden Horos, sowie den namensverwandten athenischen Zeus Georgos, den landbefruchtenden, wollte man ausser dem persischen Mithra in St. Georg versteckt finden![145] Wie oft wurde es dem fleissigen Gutschmid zum Ver-

dienste angerechnet, dass er den Ritter als eine iranische Mythenfigur erklärte! Mir kommt es sonderbar vor, dass all dieser Mummenschanz so lange möglich war. Die Binde, die sich ein einflussreicher Gelehrter um die Augen legte, versäumte keiner seiner Nachfolger gleichfalls umzuthun. Sehr nahe kam dem wahren Sachverhalt Berthold Riehl in seiner Doktorschrift über die Heiligen Michael und Georg in der Kunst. Riehl bemerkt, ohne daraus Folgerungen zu ziehen, dass St. Georg noch in dem Bilderbuche vom Berge Athos als einfacher Jüngling erscheint. Hierin liegt das Rührende der ganzen Sache. Man stellte sich niemals die Frage, wann denn St. Georg zum erstenmale als berittener Held und Drachentöter erscheint. Das ganze christliche Altertum weiss nämlich nichts von dieser Heldenthat, kein einziges sicheres Bild des berittenen St. Georg ist nachweisbar. Warum feiert denn Venantius Fortunatus in seinem Lobgedicht auf den hl. Georg dessen Drachenkampf nicht, obwohl er seine Martern aufzählt? Hätte sich ein Dichter diesen Zug entgegen lassen, wenn er ihn gekannt hätte? Um es kurz zu sagen, St. Georg ist dem ganzen christlichen Altertum ein als Martyr berühmter Jüngling; mehr weiss man von ihm nicht. Alles andere ist mittelalterliche Zuthat. Alle iranische, griechische und ägyptische Mythenvergleichung wird hiermit hinfällig. Neuestens veröffentlichte der belgische Archäologe Cumont, bereits als Mithraforscher bekannt, ein zweibändiges Foliowerk über die schriftlichen und bildlichen Denkmäler des Mithrakultes und erklärte rundweg, die Zusammengehörigkeit St. Georg's mit Mithra sei in keiner Weise erwiesen. Welche Streiche die übermächtige Phantasie auch einem kritisch geschulten Manne spielen kann, zeigt Bernoulli's Verdeutschung des schönen Liedes, das Venantius Fortunatus (II 12 ed. Leo) auf eine Georgsbasilika dichtete. Bernoulli beginnt begeistert:

„Stolz erhebt sich das Haus
für Georg den heiligen Ritter."

Leider heisst es eben bei Venantius nicht „Ritter", sondern „Martyr". — Nach einer anderen Seite hin beweist aber das Dunkel der alten Legenden wenigstens soviel, dass St. Georg mit keiner berühmten oder berüchtigten Persönlichkeit gleichen Namens zusammengeworfen werden darf. Unser Martyr kann unmöglich jener Georg aus Kappadocien sein, der in den Jahren 356 und 357 in Alexandrien als arianischer Gegenbischof gegen den grossen Athanasius auftrat und später (361) bei einem heidnischen Volksaufstand erschlagen wurde, der auf die Nachricht von der Thronbesteigung Julian des Abtrünnigen ausgebrochen war. Auch in der Sage wird aus einem Bischofe nicht so leicht ein Krieger und der Arianer war zu bekannt, um ein katholischer Heiliger werden zu können. Ich halte Döllinger's und Friedrich's Aufstellung für verfehlt. (J. Friedrich, der geschichtliche heilige Georg. Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der bayrischen Akademie der Wissenschaften 1899 Bd. II S. 159—203.) St. Georg kann künftighin für die Mythenvergleichung als warnendes Exempel gelten.

Man unterschätzt die Macht des siegreichen Christentums über die Gemüter, wenn man meint, es hätte im Volke die Vielgötterei nicht ernstlich auszurotten gewusst. Welche Mühe muss man sich geben, um nur einige unsichere Spuren der vorchristlichen Kultwelt ans Licht zu ziehen! Mit Leuten freilich, welche in dem kirchlichen Heiligenkult um jeden Preis den heidnischen Polytheismus sehen wollen, ist nicht zu rechten. Eine Schmähung verdient auch keine Widerlegung. Gar Viele, welche die Heiligen nicht ehren, beten auch längst nicht mehr zu Christus.

VII.

Das Basilikabild vom Lateran (1502); die Johanneslegende.

Trotz des dunkleren Kolorits bekundet Burgkmairs Lateranbasilika einen Fortschritt des Künstlers in der Komposition und im Zeichnerischen. Mittelstück und Seitenflügel werden von einem wagerechten gothischen Rahmenwerk halbiert, das in sehr freier und anmutiger Weise mit blätterreichem, stilisiertem Geäst verkleidet und stellenweise durchbrochen ist. Man sieht es dieser späten Gothik an, dass sie alle architektonische Starrheit und Festigkeit längst abgestreift hat und selbst zum Ornament geworden ist. Unverzierte, aber fein profilierte Holzpfeiler tragen das einer Laube ähnliche Gerüst. So schuf sich Burgkmair auf dieser scenenreichsten Tafel des Basilikencyklus acht scharf abgegrenzte Felder, die seine unermüdliche Phantasie mit reizenden Landschaften und Städteansichten füllte. (Abb. 21.) Gegenüber dem älteren Holbein muss diese Gewandtheit in der Behandlung des Hintergrundes geradezu überraschen. Die verschiedenen Vorgänge sind mit grosser Lebendigkeit aufgefasst und die Gestalten werden mit vielem Geschick in den Raum hineingestellt und verteilt, wenn auch der Horizont noch immer etwas hoch gelegt ist. Freilich darf man kein impressionistisches Ineinander der Personen und ihrer Umgebung, keine gleichwertige Zusammenbehandlung von Figürlichem und Landschaftlichem verlangen! Obwohl Burgkmair mit sichtlicher Freude die Natur schildert, sie bleibt doch in dieser Zeit noch untergeordnetes Beiwerk. Die Personen Burgkmairs treten sehr natürlich auf, Haltung und Geberde ist durchaus angemessen, aber die Sorgfalt in Ausführung der Gewänder und Zieraten übertrifft bei weitem den Aufwand individueller Gesichtstypen. Unserem Meister fehlen die Skizzenbücher des älteren Holbein. Bei genauerer Betrachtung findet man den oft wiederkehrenden Johannes in allen wesentlichen Zügen sehr verwandt mit Christus selbst. Burgkmair bemüht sich nur, sein Christusideal etwas zu verjüngen. Unwillkürlich· frägt man sich, woher der Augsburger seinen auffallend herben, altväterischen Christustypus erhielt. Schon bei dem Christus am Oelberg auf dem Basilikabilde von St. Peter hätte man diese Frage stellen können; aber noch fremdartiger erscheint die Christusgestalt, welche den jugendlichen Fischer Johannes zur Jüngerschaft beruft. Man erinnert sich an niederländische Vorbilder. Die Königliche Gemäldegalerie zu Berlin besitzt einen segnenden Christus, dem Jan van Eyck zugeschrieben, der sich mit dem Burgkmairschen Typus nahezu deckt. Mit dem Berliner Bilde und seinen zahlreichen Wiederholungen am Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hat es aber eine besondere Bewandtnis. „Es lässt sich erweisen, dass hier eine Nachbildung des sogenannten ‚wahren Christusporträts' vorliegt, das, in Edelstein geschnitten, am Ende des 15. Jahrhunderts aus Konstantinopel nach Rom in den Besitz des Papstes gelangte. Ob diese Kamee heute noch dort aufbewahrt wird, wissen wir nicht; aber ein kleines italienisches Bronzerelief bezeugt, wie früh im Abendlande die Ueberlieferung Glauben fand, der Smaragd des

Papstes bewahre die wirklichen Züge des Erlösers der Nachwelt auf. Die Vorderseite dieser runden Plakette nämlich zeigt das Profilbildnis Christi, in der gleichen Auffassung und Form, wie das Berliner Bild; eine lateinische Inschrift auf der Rückseite giebt dazu die Erklärung, ‚dass solche genauen Bildnisse des Herrn Jesu, unseres Erlösers, und des Apostels Paulus in Smaragd geschnitten von den Vorgängern des Grosstürken (Muhamed II.) sorgsam aufbewahrt und von eben diesem (thatsächlich aber erst von seinem Nachfolger Bajesid II.) dem Papste Innocenz VIII. geschenkt worden seien, damit er des Sultans Bruder in Gefangenschaft behielte'. In der That war ein Bruder Bajesids II., Djem, der die Herrschaft in den asiatischen Provinzen an sich gerissen hatte, von Rhodiserrittern gefangen genommen und dem Papste ausgeliefert worden."[146] Man wird wohl die Autorschaft Jans van Eyck aufgeben müssen; aber ein Holzschnitt dieses viel verehrten „heiligen Angesichtes", wie es auf einem Pforzheimer Schnitte von 1507 heisst, konnte unserem Burgkmair sehr wohl zu Handen sein. Die scharfe Modellierung von Nase, Lippen und Kinn, der lange Hals, das herabwallende Haar, das die Ohrmuschel frei heraustreten lässt, alles stimmt überein. (Abb. 71.)

Abb. 71. Christustypus. Lateranbasilika. Burgkmair.

Wie der bärtige Christustypus mit dem langen, schlichten, in der Mitte gescheitelten Haare, ein Bild ruhiger, übermenschlicher Erhabenheit, in der christlichen Kunst aufkam, ist schwer aufzuhellen. Die früheste christliche Plastik bis in das vierte Jahrhundert herein, wie wir sie aus Statuen des guten Hirten und zahlreichen Sarkophagreliefs kennen, stellte nämlich Christus immer als einen unbärtigen Jüngling mit ungescheiteltem, die Schläfe tief herab umrahmendem Lockenhaar dar. So erscheint Christus knabenhaft, das Haar mehr sanft gewellt als gelockt, auf dem schönsten altchristlichen Sarkophage, dessen Reliefs kürzlich Prälat Anton de Waal in prächtigen, grossen Lichtdrucktafeln veröffentlichte: „Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Eine archäologische Studie mit 13 Tafeln und 13 Textbildern. Rom 1900." Am 25. August des Jahres 359 wurde nämlich darin laut Inschrift der römische Stadtpräfekt Junius Bassus beigesetzt, der im 42. Lebensjahre als Neugetaufter starb. Wie man jedoch in neuester Zeit mit Grund vermutete, stammt dieser trefflich gearbeitete Marmorsarg nicht erst aus dem vierten Jahrhundert, sondern aus viel früherer Zeit: er wurde nur später wieder verwendet und mit einer Inschrift versehen. Zu diesen jugendlichen Christusbildern stimmt es vorzüglich, wenn in den gleichzeitigen gnostischen Erbauungsschriften, in den apokryphen Apostelgeschichten, Christus häufig in Gestalt eines schönen Jünglings oder Knaben erscheint und auch kurzweg „der Schöne" genannt wird.[147] Im Verlaufe des vierten Jahrhunderts verschwindet aber der unbärtige Christustypus und an seine Stelle tritt ein majestätisch ruhiger, vollbärtiger Kopf mit gescheiteltem, schlichtem, langem Haare, der für alle Folgezeit in der christlichen Kunst als Christusideal gilt. Woher diese Neubildung? Eine neue Schöpfung ohne Vorbild dürfen wir der byzantinisch-römischen Kunst des vierten Jahrhunderts nicht zutrauen. Zehrte doch schon die ganze Kunstwelt der römischen Kaiserzeit von dem Erbe der klassischen Vorzeit, ohne im wesentlichen Neues zu schaffen. Nun ist uns überliefert,

dass sich im vierten Jahrhundert die berühmte, kolossale Goldelfenbeinstatue des Phidiasschen Zeus von Olympia in der neuen östlichen Kaiserstadt Konstantinopel befand. Phidias hatte seinen Zeus, in welchem die ganze griechische Welt das Ideal göttlicher Majestät bewunderte, mit ruhig milden Zügen, mit schlicht herabhängendem, gescheiteltem Haare gebildet. So erscheint der Kopf auf Münzen. Keine andere Götterbildung des klassischen Altertums kann mit dem bärtigen Christustypus verglichen werden. Es spricht darum vieles für die Vermutung Adolf Furtwänglers, dass die Ankunft des Zeusbildes in Konstantinopel einen so überwältigenden Eindruck auf Künstler und Volk machte, dass man diesen klassischen Typus auf Christus übertrug. Es herrschte damals in Byzanz eine ungemein rege Kunstthätigkeit; die Neubauten erheischten jedenfalls vielen Schmuck in Statuen, Reliefs und Mosaiken. So begreift es sich, dass Byzanz für die Kunst des siegreichen Christentums tonangebend wurde.

Als Burgkmair sich anschickte, mit seinem Pinsel den Ruhm der Laterankirche zu schildern, dachte er lediglich an den Titelheiligen, den Evangelisten Johannes und seine Legende. Die Basilika ist aber viel älter als ihr Titel „St. Johannes im Lateran". Konstantin der Grosse schenkte den grossen Palast, der früher den Lateranern, einer vornehmen römischen Familie, gehört hatte, dem Papste. Der Lateran wurde die Hauptkirche Roms, die Kathedrale des Papstes, „aller Kirchen Haupt und Mutter" und war ursprünglich nach dem Erlöser selbst (St. Salvator) benannt. An die Taufkirche neben der Lateranbasilika, einem Zentralbau aus dem 5. Jahrhundert, wurden 461 zwei Oratorien angebaut, welche den beiden Johannes, dem Täufer und dem Evangelisten, geweiht sind. Das deutsche Rombüchlein berichtet uns getreulich, was sich gemeinhin das Volk um 1500 vom Lateran und seinen Beziehungen zu dem Liebesjünger erzählte. „Ueber dem Hochaltar ist ein eisernes Gitter; da stehen die zwei Häupter, St. Peters und St. Pauls, der heiligen Zwölfboten. Wenn man sie zeigt, so hat man soviel Gnad und Ablass, als wenn man in St. Peters Münster das Veronikabild zeigt. Und unter dem Hochaltar ist das Grab des heiligen Zwölfboten und Evangelisten Sanct Johannes. Er ging selbst in das Grab, als er sterben sollte, und eine lichte Wolke umgab das Grab. Darnach als die lichte Wolke vergangen war, da fand man Himmelsbrot im Grabe anstatt seines heiligen Leichnams. Vor demselben Altar ist Vergebung des Dritteils der Sünden." Das niedere, ungebildete Volk scheint wirklich mitunter zwischen Sünden und Sündenstrafen nicht gehörig unterschieden zu haben, wie mehrfach die falsche Ausdrucksweise des von keiner Obrigkeit bestätigten Rombüchleins schliessen lässt.

„In der Sakristei ist der Altar, wo St. Johannes Messe las. Auf dem Altar ist die Arche (die Bundeslade) des alten Testaments und über der Arche ist die Rute Moses'. Auch ist über der Arche der Tisch, worauf unser Herr mit seinen Jüngern das Abendmahl ass; am Donnerstag in der Marterwoche thut man ihn hervor, und alle Leute legen Brot darauf und behalten es Gott zu Lob und Ehren." Der Nürnberger Ratsherr Nikolaus Muffel ergänzt in seiner Beschreibung Roms diese Angaben. Wir erfahren, dass Johannes den genannten Altar auf der Insel Patmos gebrauchte; unter den angesammelten Heiligtümern des alten Testamentes nennt Muffel auch die steinernen Tafeln der zehn Gebote und etwas von dem Dornbusch, worin Gott dem Moses erschien. Der Herausgeber von Muffels Beschreibung bemerkt hierzu, die alttestamentlichen Reliquien sollten der Christenheit beweisen, dass die Herrlichkeit Jehovas nach Rom gekommen sei.[148] Es standen jedoch die deutschen Kathedralen und Klöster hinter den römischen im Wettstreit mit allen möglichen und unmöglichen Merkwürdigkeiten nicht zurück. Nach dem Rombüchlein hängen in einem Gang des Lateran auch die ersten Glocken; die Leute sprechen, sie seien vom Himmel gekommen, der Schreiber des Büchleins aber lässt dies dahingestellt. Ein seltsames Märchen wird von der Kapelle erzählt, die das Allerheiligste (Sancta sanctorum) heisst und das angeblich von St. Lukas gemalte Erlöserbild verwahrt. Ein frommer Römer, der vor der Kapelle betete, hatte eine Vision. Es kam der ganze himmlische Hof; St. Peter in päpstlichem Ornat feierte die Messe; als Leviten dienten St. Laurentius und St. Vincentius. Als die Feier zu Ende war und alle hinweggingen, blieb St. Johannes der Evangelist. Er ging zu dem Römer, rührte ihn an und sprach: Hast Du die Dinge gesehen, die geschehen sind? Ja,

sprach der Römer. Da sprach St. Johannes: Gehe zu dem heiligen Vater, dem Papst, und sage ihm die Geschichte, die Du gesehen hast. Zum Wahrzeichen wird er finden auf dem Altare den Kelch mit dem Sakrament und den Ornat, den St. Peter mit vom Himmel brachte. Der heilige Vater, der Papst, der das vernahm, kam und fand die Wahrbild zur Darstellung kam. „Da ist eine steinerne Stiege", so erzählt das Rombüchlein, „dieselbe hat 28 Staffeln, sie war zu Jerusalem in Pilatus' Haus. Auf dieselbe Stiege wurde Christus vor Pilatus geführt und verurteilt. Und wer die Stiege in Andacht auf oder ab geht, der hat, so oft er das thut, von jeder Staffel neun Jahr Ab-

Abb. 72. Johannes im Lateran. Burgkmair.

zeichen. Da ward eine Zwietracht; der Papst wollte das Heiligtum haben und ebenso wollten es die Römer besitzen. Da verschloss der Papst das Heiligtum in der Kapelle über dem Altar und vermachte es mit einem starken eisernen Gitter und vergitterte auch den Altar und warf die Schlüssel in die Tiber. — Die Sage entstand offenbar angesichts des guten Verschlusses der Kapelle und ihrer Unzugänglichkeit.

Noch ein Heiligtum des Lateran müssen wir erwähnen, da es auf Burgkmairs Basilikalass. An einer Staffel daselbst ist ein eisernes Gitter über einem Kreuzlein: da ist die Gnade zweifach. An derselben Stätte ist Christus auf die Kniee gefallen. Wer die Stiege knieend hinaufgeht, der erlöst damit eine Seele, für die er bittet." Nach Nikolaus Muffel bezeichnet das Kreuz in der heiligen Stiege (Scala santa) auch den Ort, wo Pilatus den dornengekrönten Heiland den Juden zeigte mit den Worten: Ecce homo; der andächtige Pilger verdiene von jeder Staffel tausend Jahr Ablass. Die Erlösung

einer Seele aus dem Fegfeuer ist nach Muffel nur die Meinung etlicher Leute. Man sieht, derlei Angaben schwankten im Volksmunde und galten als unsicher. —

Schwerlich war es Burgkmair unbekannt, dass sich Johannes in Ephesus, nicht in der Laterankirche zu Rom zur Grabesruhe begab. „Als er neunzig Jahre alt war", so erzählt die goldene Legende, „siebenundsechzig Jahre nach dem Leiden des Herrn, erschien ihm Christus mit seinen Jüngern und sprach: Komme, mein Liebling, zu mir, denn es ist Zeit, dass Du an meinem Tische mit Deinen Brüdern speisest. Als sich Johannes erhob, sagte der Herr zu ihm: Am Sonntag wirst Du zu mir kommen. Am Sonntag darauf strömte alles Volk in die Kirche, die unter seinem Namen errichtet worden war. Vom frühen Hahnenschrei an predigte er ihnen und mahnte sie zur Festigkeit im Glauben und zum Eifer in Gottes Geboten. Darauf liess er eine quadratische Grube neben dem Altare machen und die Erde aus der Kirche entfernen. Er stieg in das Grab hinab, breitete die Hände zu Gott aus und sprach: Der Einladung zu Deinem Gastmahl, o Herr Jesus Christus, leiste ich Folge mit Danksagung. Du weisst, dass ich mich von ganzem Herzen nach Dir sehnte. Als das Gebet zu Ende war, erstrahlte ein solcher Lichtschimmer über ihm, dass ihn niemand beobachten konnte. Als der Lichtglanz nachliess, fand man das Grab voll Manna, das an jener Stätte noch heute hervorgebracht wird, indem es in der Tiefe des Grabes wie feiner Sand nach Art einer Quelle hervorsprudelt."

Burgkmair hielt sich ziemlich genau an diese Erzählung, nur dass er mit echt künstlerischer Freiheit den Vorgang mitten in die Laterankirche verlegte. (Abb. 72.) Eine quadratische Grube ist ausgehoben, die buntfarbigen Pflastersteine liegen zur Seite. Das Kirchenpflaster denkt sich Burgkmair nicht aus ungleichen Steinen entsprechend der Farbe zusammengesetzt, sondern aus gefärbten Quadraten, ähnlich unsern gebrannten Formen, hergestellt. Die Hände gefaltet, die Blicke nach oben gerichtet, steht der Apostel in vollem bischöflichen Ornate bereits bis zu den Knien im Grabe, aus dem feine Staubwolken emporwirbeln. Johannes trägt nicht das Pluviale wie die Bischöfe der Nothelfergruppe, sondern ein gothisches, unter den Schultern nicht ausgeschnittenes, faltenreich mit beiden Armen aufgenommenes Messgewand. Auf den Grabmonumenten dieser Zeit tragen die Bischöfe gewöhnlich dieselbe Casula. Man vergleiche beispielsweise die Grabsteine des Freisinger Domes, die soeben in guten Lichtdrucken veröffentlicht wurden. (Josef Schlecht, Monumentale Inschriften im Freisinger Dome. 1. Heft. Mit 6 Abbildungen. Freising 1900.) Der Bischof Dr. Johann Grünwalder († 1452) ist angethan mit der gothischen Casel, welche ganz die Form des spätrömischen Reisemantels (paenula) beibehielt; ebenso noch der Freiherr Leo Lösch von Hilgertshausen, dem der Tod im Jahre 1559 den Bischofsstab entriss. Hingegen trägt Bischof Moriz von Sandizell († 1567) auf seinem Grabmonument das Pluviale. Bei dem zu Grab gehenden Johannes ist das Messgewand im Hergang der Sache besonders begründet. Beide Seitenschiffe der Kirche sind gedrängt gefüllt von Andächtigen, die dem sonntägigen Gottesdienst beiwohnen wollten. Auf dem Altare brennen zwei Kerzen, das Messbuch ist aufgeschlagen, der mit der Patene bedeckte Kelch steht auf dem ausgebreiteten Linnen (Corporale). Unsere heutige Kelchverhüllung war um 1500 noch nicht üblich. Der Apostel sollte also das heilige Opfer feiern; aber die Stimme des Herrn rief ihn noch ehevor zum Grabe. Lebendig schwebt er hinab in die auf sein Geheiss ausgehobene Grube. So legte sich die Sage die im Evangelium enthaltenen Herrenworte zurecht, wonach Johannes bezüglich seiner Lebenszeit und seines Lebensendes besonders bevorzugt sein sollte; Freiheit von Tod und Verwesung dachte man sich als Belohnung seiner unverletzten Reinheit. Mit andächtigem Staunen sieht die Menge dem eigenartigen Schauspiel zu, der Edelmann am Kircheneingang macht eine Geste der Spannung und Verwunderung. Um uns den Vorgang, der sich doch im Innern der Basilika abspielt, vor Augen führen zu können, griff Burgkmair zu dem beliebten Auskunftsmittel der alten Meister, das wir bereits bei Holbeins Paulusbasilika kennen lernten, er lässt einen Teil des Langschiffes weg; das Pflaster setzt sich noch ausserhalb der Kirchenmauern fort, ein eigentliches Thor ist nicht vorhanden, der einfache Querschnitt war zweckmässiger. Die Kirche ist eine phantastische dreischiffige Pfeilerbasilika mit gemalten Fenstern; spitze, runde und gedrückte Bögen wechseln planlos mit einander ab und

bei den Kapitellen kann man fragen, ob dies schon deutliche Renaissance ist. Die runden Reliefmedaillons, welche die Aussenseite der Basilika zieren, gehören sicher dem neuen Stile an; ebenso erinnert der niedere Marmorpfeiler rechts am Eingang, vermutlich ein Weihbronnbehälter, an italienische Art. Auch der krüppelhafte Bettler, der daneben in einer Ecke kauert und kleine Andachtsgegenstände feilhält, stimmt zu einem Kirchenbild des sonnigen Südens. Ein Pilger mit langem Stabe, von einem Hündchen begleitet, geht würdevoll und bedächtig seines Weges; die Inschrift zu seiner Linken scheint er keines Blickes zu würdigen. Sie lautet:

ABCcr
HANNS
BVRGKMAIR
1502

Etwas weiter zurück gewahrt man die heilige Stiege, auf deren Stufen einzelne Pilger knieen, während im Hintergrund eine grosse Mengè wartet, bis die Reihe an sie kommt. Links von der Basilika öffnet sich eine Portalhalle, durch welche charakteristisch gekleidete Pilger eintreten. Eine rüstige Frau mit dem langen Reisestab in der Hand und dem breitrandigen Pilgerhut im Nacken trägt ein Schleiertuch um den Kopf, welches das ganze Gesicht verhüllt. Alles ist bis ins Kleinliche sorgfältig ausgeführt; auch die Heiligengestalten der gemalten Fenster und das Kreuzbild auf dem Altare mit der sitzenden Schmerzensmutter daneben sind kenntlich. — Unter den 6 Scenen, welche uns Burgkmair aus dem Leben des Evangelisten vorführt, entstammen zwei der Bibel, vier der Legende. Mit der endgiltigen Berufung des Fischersohnes aus Bethsaida zum Jünger Christi beginnt die Schilderung. Johannes war anfänglich Schüler des Täufers am Jordan gewesen und wurde von diesem zuerst auf den Heiland aufmerksam gemacht. Andreas und Johannes waren die ersten Jünger, welche sich dem Messias gläubig anschlossen. Johannes begleitete den Herrn auf einer Zickzack-Reise nach Galiläa, zur Hochzeit in Kana, nach Kapharnaum, von da nach Jerusalem und zurück durch Samaria und kehrte dann vorläufig nach Hause zu seinem Gewerbe zurück. Erst nach dem reichen Fischfange erging an ihn und seinen Bruder Jakobus den Aelteren, sowie an ihre Nachbarn, die Brüder Simon (Petrus) und Andreas, der Ruf Christi, alles zu verlassen und ihm sich anzuschliessen.

Burgkmair hielt sich nicht genau an den Wortlaut der biblischen Nachrichten. (Matth. 4, 21. Marc. 1, 19. Luc. 5, 10 f.) Es wird nämlich berichtet, Christus wandelte am Gestade des galiläischen Meeres und traf zuerst Petrus und Andreas, die eben ihre Netze zum Fischen auswarfen; weitergehend sah er das andere Brüderpaar, Jakobus und Johannes, die sich zusammen mit ihrem Vater Zebedäus in einem Schiffe befanden und ihre Netze ausbesserten: Knechte halfen ihnen bei der Arbeit. Auf den Ruf Christi hin verliessen aber die Brüder Netze, Knechte und Vater und folgten dem Messias nach. Burgkmair schildert uns eine Begegnung Christi mit Johannes allein. (Abb. 73.) Der Kahn ist an einen Baumstumpf festgebunden, am Ufer liegt das Ruder, ein Fischnetz ist darum geschlungen, Johannes, noch sehr jugendlich, naht sich dem Messias sehr schüchtern; er hat den Hut unter

Abb. 73. Johannes' Berufung. Lateranbasilika. Burgkmair.

den Arm genommen, faltet die Hände und senkt die Knie, als wollte er dem Herrn zu Füssen fallen. Die Beinkleider sind bei dem nassen Handwerk aufgestülpt und lassen die Füsse bis an die Waden bloss; der kurze Rock ist gegürtet, der rechte Aermel ist zurückgeschoben und lässt ein warmes Unterkleid erkennen. Ueber den Rücken hängt ein kurzes Mäntelchen; eine Tasche für Mundvorrat vervollständigt die Ausrüstung des Fischers. Seine Haare fallen in langen Locken herab, den Kopf umgiebt in dieser Scene ein Strahlenschein, der späterhin stets durch eine grosse Nimbusscheibe ersetzt wird. Der Heiland schreitet mit grossen Schritten dem Landungsplatze zu und scheint noch im Gehen zu dem heraneilenden Johannes die Worte zu sprechen, die Burgkmair nach alter Weise als vom Munde des Herrn ausgehend lesbar anbrachte: Segwere me, Folge mir nach! Der Künstler bekundet einen geläuterten Geschmack, indem er das übliche Spruchband als störend verschmäht und die Worte möglichst unauffällig schreibt. Aber doch traut er seiner Darstellungskunst noch keine solche Deutlichkeit zu, dass die Schrift überflüssig wäre. Der Heiland trägt einen schweren langen Rock, dessen Falten sehr plastisch wirken, Ernst und Milde paaren sich in seinem Wesen, mit beiden Händen macht er Gebärden des eifrigen Sprechens, was zu dem kurzen, hoheitsvollen „Sequere me“ wenig passen will.

Dieser Ausspruch selbst ist ein bekanntes, wiederholt in den Evangelien vorkommendes Herrenwort, das Christus zwar nicht an Johannes, wohl aber an die Apostel Philippus (Joh. 1, 43) und Matthäus (Marc. 2, 14; Luc. 5, 27) richtete. Die Scene ist sehr geschickt in das dreieckige Feld hineingepasst. Unmittelbar hinter dem Heiland steigt ein bewaldeter Hügel an, dessen Linien die Messiasgestalt noch grösser erscheinen lassen.

Der See bildet eine schmale Bucht; jenseits derselben arbeiten der Vater Zebedäus und sein älterer Sohn Jakobus eifrig an ihren Netzen. Eine sanftgewellte, anmutige Hügellandschaft breitet sich im Hintergrunde aus. Die romantische Burgruine, das dichte, bis auf den Boden belaubte Gehölz, die hochstämmigen Bäume, der schlängelnde Wiesenpfad, nichts fehlt; aber doch sieht man es den Hügeln an, dass sie nur des Künstlers Phantasie, keiner eigentlichen Naturbeobachtung entstammen.

Auf dem gegenüberliegenden Zwickelfeld folgt das Oelmartyrium des heiligen Johannes vor der lateinischen Pforte zu Rom. „Als Johannes der Apostel und Evangelist zu Ephesus predigte, wurde er vom Prokonsul gefangen genommen und zum Götzenopfer eingeladen. Auf seine Weigerung warf man ihn in das Gefängnis und schickte ein Schreiben an den Kaiser Domitian, worin er als grosser Religionsfrevler, Götterverächter und Verehrer des Gekreuzigten bezeichnet wurde. Daher brachte man ihn auf Befehl Domitians nach Rom, schnitt ihm zum Spott alle Haare vom Haupt und liess ihn vor dem lateinischen Stadtthor in ein Fass glühenden Oeles, worunter das Feuer brannte, werfen. Er fühlte jedoch dabei keinen Schmerz, sondern ging unversehrt daraus hervor.

An derselben Stelle errichteten die Christen eine Kirche und jener Tag wird als Tag seiner Marter feierlich begangen.“ Bis die Geschichte des Oelmartyriums in die goldene Legende gelangte, hatte sie schon eine grosse Entwicklung durchgemacht. Richard Adalbert Lipsius schrieb ein dreibändiges gelehrtes Werk über „die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden“ (Braunschweig 1883—1890); es ist aber keineswegs leicht, aus Lipsius' weitläufigen Ausführungen ein klares Urteil zu gewinnen. Es gab über Johannes eine doppelte Ueberlieferung, eine katholische und eine gnostische. Die älteste kirchliche Nachricht über das Oelmartyrium findet sich bei Tertullian in einem Zusammenhange, der uns nicht gestattet, darin kurzweg mit Zahn und Lipsius eine haltlose römische Lokalsage zu sehen. Tertullian wird sich im Kampfe mit den Irrlehrern wohl gehütet haben, den Altersbeweis der apostolischen Kirchen auf blosse Sagen zu gründen! Er schreibt (praescr. 36): „Willst Du den Forschertrieb im Geschäfte Deines Heiles in erspriesslicher Weise bethätigen, so halte eine Rundreise durch die apostolischen Kirchen, in welchen sogar noch die Lehrstühle der Apostel auf ihrem Flecke stehen, in welchen noch die Originale ihrer Briefe vorgelesen werden, die uns ihre Stimme vernehmen machen und das Antlitz eines Jeden in unsere Gegenwart versetzen. Ist dir Achaja das Nächste, so hast du Korinth. Wohnst du nicht weit von Mace-

donien, so hast du Philippi, hast Thessalonike. Wenn du nach Asien gelangen kannst, so hast du Ephesus. Ist aber Italien in deiner Nachbarschaft, so hast du Rom, von wo auch für uns (Afrikaner) die Lehrautorität bereit steht. O wie glücklich ist doch diese Kirche, in welche die Apostel die Fülle der Lehre mit ihrem Blute überströmen liessen, wo Petrus in der Weise des Leidens dem Herrn gleichgemacht, wo Paulus mit der Todesart des (Täufers) Johannes gekrönt, wo der Apostel Johannes, nachdem er in siedendes Oel getaucht, keinen Schaden gelitten hat, auf eine Insel verbannt wird." Die genaue Ortsbezeichnung fehlt noch; die porta Latina stammt erst aus Honorius' Zeit. Unabhängig von Tertullian erwähnt auch Hieronymus das Oelmartyrium. Eine Romreise des Apostels wird nicht bloss in abendländischen, sondern auch in griechischen Quellen erzählt. Die Kirche des heiligen Johannes vor der lateinischen Pforte stand schon im 6. Jahrhundert; die Feier am 6. Mai begegnet uns bereits im Sakramentar Gregor des Grossen und in dem nach Hieronymus benannten Martyrerverzeichnis. Einige Erzählungen verlegen das Oelmartyrium allerdings nach Ephesus. — Burgkmair schildert den Vorgang auf einem freien Platz vor der römischen Stadtmauer (Abb. 74). Das Thor ist angedeutet, die hohen burgartigen Bauten gehören wohl zur Stadtbefestigung; dichtes Gesträuch verdeckt einen Teil des Gemäuers. In der Mitte des Bildes ist ein schmaler Ausblick in die Ferne ausgespart. In einem grossen Kessel mit niedrigen Füssen kauert der Apostel mit gefalteten Händen. Das Gesicht ist bartlos, das Haupthaar zur Hälfte abgeschnitten. An diesen legendarischen Zug knüpfte man im Mittelalter die Sitte der priesterlichen Haartracht. Nikolaus Muffel sah im Lateran „dye scher, damit sand Johannes die erst platten geschoren ward von Domiciano dem keyser zu gespot der cristen, dadurch kam auf, und mussen nun all priester platten tragen". [149] Johannes bewahrt einen heiteren Ernst, erfühlt

Abb. 74. Lateranbasilika. Rechter Flügel. Burgkmair.

keine Qual; vergeblich giesst ein Scherge mit einer langgestielten Pfanne siedendes Oel auf den Arm des Martyrs, vergeblich schürt ein anderer das Feuer unter dem Kessel. Der Kaiser selbst überwacht mit zwei vornehmen Begleitern die Ausführung seines Befehles. Burgkmair giebt, wie fast alle Maler seiner Zeit, den Christenfeinden türkische Tracht. Der Kaiser trägt einen hohen Fez, lange orientalische Prunkgewänder, darüber eine doppelt geschlungene Kette; in der rechten Hand hält er das Scepter, in der linken ein Tuch. Bei dem Würdenträger neben ihm wird der gekrümmte Säbelgriff sichtbar. Mit diesem Prunk kontrastiert der gemeine Anzug der Büttel. Dem grausamen Oelgiesser gleitet das Hemd über die Schulter und dem am Boden knieenden Heizer hängen die Fetzen vom Aermel. Der fragende Blick, den der Kaiser auf seinen Berater richtet, ist veranlasst durch die wunderbare Ruhe des Martyrs. Man musste sich entschliessen, das Todesurteil in Verbannung umzuwandeln.

Das Oelmartyrium ist in der katholischen Ueberlieferung immer mit dem Patmosexil verknüpft. Darum schickte auch Dürer seiner Holzschnittfolge zur Offenbarung Johannis ein Blatt mit der römischen Marter voraus. Von seiner Gesellenfahrt im Frühjahr 1894 heimgekehrt, beschäftigte sich Dürer mit dem schweren Stoffe und im Jahre 1898 erschien „die heimliche Offenbarung Johannis“ oder „Apokalipsis cum figuris“ deutsch und lateinisch mit gothischen Lettern gedruckt und mit fünfzehn grossen Holzschnitten geziert. Burgkmair konnte demnach, als er die Lateranbasilika malte, die Dürerschen Schnitte bereits kennen. Man darf allerdings aus einigen Aehnlichkeiten nicht sofort Schlüsse ziehen, da für die Heiligengeschichte sehr viel typisches Material vorlag, das für alle Maler der Zeit Gemeingut war. Die Körperstellung des Martyrs im Oelkessel ist im Grunde bei Dürer und Burgkmair dieselbe; nur wählte der Nürnberger einen weniger tiefen Kessel, so dass nicht wie bei Burgkmair der ganze Unterkörper im Oel steht. Auch Dürer beschäftigt zwei Schergen ganz so wie Burgkmair; der eine giesst Oel über den Heiligen, der andere schürt am Boden kauernd das Feuer, aber Stellung und Bewegung sind verschieden. In der Komposition ist Burgkmair von Dürers Holzschnitt sicher unabhängig. Bei Dürer folgt auf das Oelmartyrium die Berufung des Johannes zum Propheten. Der zu den Füssen des Menschensohnes niedergesunkene Apostel empfängt den Auftrag, sein Gesicht für die sieben kleinasiatischen Gemeinden — die sieben Leuchter — aufzuzeichnen. Erst später, im Jahre 1511, gab Dürer der neuen Ausgabe der Apokalypse ein Titelblatt bei, welches den apostolischen Seher schreibend vorführt, während ihn die Erscheinung der Himmelskönigin mit ihrem göttlichen Sohne auf dem Arm begeistert. Es ist dies die herkömmliche Vorstellung der Christenheit, welche auch Burgkmair auf seinem Patmosbilde wiedergiebt. (Abb. 75.)

Johannes auf Patmos und sein Gesicht bildete ein Lieblingsthema der gährenden, religiös erregten Gemüter am Ausgange des Mittelalters. „Wo immer“, so schreibt Moritz Thausing in seinem Dürerwerke, „der christliche Volksgeist irre wurde an den bestehenden Einrichtungen, da beschäftigte er sich gerne mit der Offenbarung Johannis, die ihm Gott gegeben, seinen Knechten zu zeigen, was da geschehen muss in Bälde. Selbst ein Buch mit sieben Siegeln gab die Apokalypse dem grübelnden Frager freilich keine Antwort, keinen irdischen Trost. . . . Der geheimnisvolle Triumph einer höheren sittlichen Macht über alle Gewalten dieser Erde hatte etwas Reinigendes, Erhebendes für die (wirklich oder vermeintlich) Unterdrückten und die Beschäftigung mit den letzten Dingen versetzte die Gemüter in jene Spannung, welche sie von den kleinlichen Bedürfnissen des täglichen Lebens abzog und so den Boden schuf für eine geistige Umwälzung. Mit Vorliebe (?) behandelte daher schon die altchristliche Kunst apokalyptische Stoffe. Auch dem Ausbruche der hussitischen Bewegung war eine solche Zeit des Grübelns voraufgegangen und die alten Meister der Prager Schule gefielen sich daher in apokalyptischen Darstellungen. Bedeutende Ueberreste davon sind uns noch auf der Burg Karlstein erhalten. Vielleicht das älteste deutsche Blockbuch (mit Holzschnittplatten gedruckte Buch) ist eine Offenbarung Johannis. Ihrer Illustrierung ist auch in der Kölnischen und der Koburger Bibel eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Umsonst hatte sich indess das 15. Jahrhundert an der Besserung der öffentlichen Zustände abgemüht; in fruchtlosen Anläufen waren seine Kräfte verzettelt. Indem sich dasselbe nun zum Ende neigte, lagerte aufs Neue die Schwüle, die dem Sturm vorangeht, über

den Geistern und wieder tritt die Apokalypse in den Vordergrund der künstlerischen Darstellung."

Um den Fortschritt Burgkmairs gegenüber einem Schongauerschen Stich (B. 55) zu erklären, verwies man auf Dürer. [150] Kein Blatt aus Dürers Apokalypse ist jedoch in Burgkmairs herrlicher Patmosidylle unmittelbar benützt. Wo Johannes das Buch verschlingt, das ihm der Engel mit den Säulenfüssen reicht, ist die Anlage der Landschaft im Gegensinn etwas verwandt. Johannes sitzt am Waldsaum, prächtige Bäume bilden den seitlichen Hintergrund, der Blick schweift über eine weite offene Fläche. Bei Dürer ist es das unendliche Meer, dessen grosse, flache Wellen mit sparsamen Strichen meisterhaft gegeben sind. Dürer hatte bereits das Meer gesehen mit seiner Grösse und Majestät. Burgkmair kannte solche mächtige Natureindrücke nicht. Er dachte sich die reizvollste, lauschigste Stelle der heimatlichen Fluren aus und versetzte dahin den Seher Johannes Ein breiter, stiller Fluss mit nur spärlich bewaldeten Ufern durchzieht die Hügellandschaft. Wasserpflanzen wachsen an der Niederung, auf der fruchtbaren Anhöhe aber gedeihen die herrlichsten Buchen.

Abb. 75. Johannes auf Patmos. Lateranbasilika. Burgkmair.

Die Vogelwelt lässt sich durch die Anwesenheit des Apostels nicht im geringsten stören. Ein gravitätischer Reiher steht am Wasser und späht auf achtlose Fische, ein vorwitziger Specht klopft unmittelbar hinter dem Seher an einen Baumstamm, die befiederten Sänger wiegen sich auf den schlanken Zweigen und picken an den sorgfältig gezeichneten Waldkräutern. Nur der Adler, der mit erhobenen Flügeln, zurückgewandtem Kopfe und offenem Schnabel am Wege steht, ist nicht von dieser Welt, wie die Strahlen um seinen Kopf beweisen. Er sinnbildet den hohen Gedankenflug des jugendlichen Schreibers, der mit emporgerichteten Blicken im Grase sitzt, vor sich auf dem Knie die Pergamentblätter, in der linken Hand das Tintenfass, in der rechten die Feder. In prächtigem Faltenwurf umgiebt der Mantel die Gestalt. In den Wolken erscheint in einem lichten Strahlenkreis die Madonna mit dem Christuskinde, ganz wie auf den Gnadenbildern der Wallfahrtska

Abb. 76. Erweckung der Drusiana. Lateranbasilika. Burgkmair.

pellen. Dürer stellte das apokalyptische Sonnenweib dar mit grossen, ausgebreiteten Flügeln, mit gefalteten Händen, sternengekrönt, auf der Mondsichel stehend; darüber halten zwei Engel in einem Tuche den himmlischen Knaben, den Gott Vater in den Wolken erscheinend segnet. Auch Burgkmair hielt sich genau an den Wortlaut der Offenbarung, als er später im Jahre 1518 seinen „Johannes auf Patmos“ malte, der sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet. Aus den Wolken neigt sich das gekrönte Weib dem Seher zu, den eine phantastische Tropenlandschaft umgiebt. Drei hochstämmige, palmenartige Bäume ragen in die Luft, seltsame Gewächse entsprossen dem üppigen Boden, eine südländische Fauna erregt unsere Bewunderung. An Stelle des Spechtes hält sich ein neckischer Affe auf halber Höhe eines Baumstammes fest. Der Augsburger Meister schwelgt in Vorstellungen, wie sie die Reisebeschreibungen aus dem neuentdeckten Amerika wachriefen. Verdient auch die Frische und Kühnheit, womit sich Burgkmair späterhin die Schilderungen der neuen Welt zu Nutzen machte, alle Anerkennung, so steht doch die heimische Patmoslandschaft des Lateranbildes an echt malerischem Reiz hoch über der bunten Tropenwelt. Unmittelbares Naturempfinden lässt sich durch neugierige Phantasie nicht ersetzen. Die prophetische Begeisterung äussert sich auf dem Lateranbilde als heitere, ruhige Freude eines dem Idealen zurückgekehrten, jugendlichen Gemütes, während später die religiöse Erregung eines gereiften Mannes zur Darstellung kommt. — Nach dem Tode des Kaisers Domitian konnte Johannes von Patmos wieder nach Ephesus zurückkehren. An den Einzug in diese Stadt knüpft sich nun die Legende einer Totenerweckung. Jakobus a Voragine nennt als seine Quelle den Auszug, den Pseudoisidor aus einem apokryphen Johannesleben machte, das angeblich den Bischof Miletus (soll heissen Melito) von Laodikea zum Verfasser hatte. Melito's Text ist selbst wieder nur eine Verkürzung einer älteren Vorlage und entstand im sechsten Jahrhundert.[151] Unter dem Namen des bekannten Bischofs Isidor von Sevilla

ging eine Schrift „über Leben und Hingang der Heiligen beider Testamente", worin die verschiedensten Nachrichten zusammengewürfelt sind. [152] In der goldenen Legende ist die Geschichte von der Auferweckung der Drusiana bereits derart verdünnt, dass nichts Bemerkenswertes mehr übrig bleibt. Der heimkehrende Apostel trifft eben den Leichenzug, lässt die Bahre niederstellen und spricht: Mein Herr Jesus Christus erwecke dich, Drusiana! Stehe auf, gehe in dein Haus und bereite mir eine Mahlzeit! Wie vom Schlafe erwacht, erhebt sich die Tote und gehorcht der Weisung des Apostels.

Die Herkunft und der ursprüngliche Charakter dieser Erzählung lässt sich noch feststellen. Es ist eine gnostische Keuschheitsgeschichte, die von katholischen Schriftstellern wiederholt bearbeitet und von irrigen religiösen Anschauungen gereinigt wurde. Die volkstümlichen Erbauungsschriften der Gnostiker, die bis ins zweite christliche Jahrhundert zurückreichen, kamen dem Geschmacke der Zeit entgegen und besassen eine solche Zugkraft, dass man ihrem schädlichen Einfluss im Volke nur durch katholische Bearbeitungen entgegenwirken konnte. Die gnostische Herkunft einer solchen Erzählung verrät sich aber durch die falsche Sittenlehre, die ihr zu Grunde liegt. Die Gnostiker forderten nämlich vollkommene Enthaltsamkeit und freiwillige Armut als strenge Pflicht, wo das Christentum nur einen Rat kennt, und wollten die Giltigkeit und Heiligkeit der Ehe bei den religiös höher veranlagten Geistesmenschen, den Pneumatikern, nicht anerkennen. Die Geschichte der Drusiana, von deren ursprünglicher Gestalt die folgende Inhaltsübersicht einen Begriff giebt, verstattet einen sehr guten Einblick in die Natur dieser gnostischen Schriftstellerei. Derartige Keuschheits- und Auferweckungserzählungen sind in den apokryphen Apostelgeschichten sehr beliebt. Die vollkommene Frömmigkeit wird in echt gnostischer Weise vorzüglich darin gefunden, dass die Ehegatten auf die Ausübung ihrer Rechte zu verzichten haben.

Der Teufel stört die allgemeine Freude der Christen über die Rückkehr des Apostels aus der Verbannung, indem er in dem heidnischen Jüngling Kallimachos eine sündige Leidenschaft zu Drusiana, der Gattin des Andronikos, entzündet. Alle Abwehrungen sind vergeblich. Drusiana hatte sich aus Frömmigkeit sogar dem Umgange ihres Gatten entzogen und wollte lieber sterben als die Ehe fortsetzen. Ihr Gatte hatte sie, bevor er ebenfalls „gottesfürchtig" wurde, zur Drohung in ein Grabmal eingeschlossen, ohne sie von ihrem Entschlusse abbringen zu können. Drusiana ist untröstlich über den verbrecherischen Wahnsinn des Heiden und bittet den Herrn, er möge sie von dieser Fessel erlösen und baldigst hinwegnehmen. In Anwesenheit des Johannes stirbt sie an einem hitzigen Fieber, ohne dass jemand um den Grund ihrer Todessehnsucht wusste. Der rasende Kallimachos besticht nun den Hausmeister des Andronikos, Fortunatus, ihm das Grabmal der Drusiana zu öffnen; er will sich des Leichnams bemächtigen. In der Grabkammer erscheint plötzlich eine grosse Schlange, tötet den ungetreuen Diener mit einem einzigen Biss, umschlingt unter grässlichem Zischen die Füsse des Jünglings, so dass dieser vor Schrecken tot zu Boden fällt, und setzt sich auf ihn. Man dachte sich im Altertum die umgehenden Seelen der Verstorbenen in Schlangengestalt und verehrte sie unter diesem Bilde. Am dritten Tage nach dem Tode der Drusiana kommt Johannes mit Andronikus und den Brüdern zum Grabe, um dort das Brot zu brechen. Man konnte die Schlüssel nicht finden, aber auf Befehl des Apostels öffnen sich die Thüren von selbst. Am Grabe steht ein schöner Jüngling mit lächelndem Angesicht. Johannes ruft ihm zu: „Bist du uns auch hier zuvorgekommen, Schöner? Weswegen denn?" Und er hört eine Stimme, die zu ihm spricht: „Um der Drusiana willen, die du erwecken wirst, denn vor kurzem habe ich sie gefunden, und um jenes willen, der näher am Grabe leblos daliegt; diese werden Gott um meinetwillen lobpreisen." Nach diesen Worten kehrt der Schöne vor den Augen der Anwesenden zum Himmel zurück. Andronikos errät den wahren Sachverhalt und Johannes spricht zu dem giftigen Reptil: „Stehe ab von dem, welcher Jesu Christo dienen wird?" Die Schlange entfernt sich, Johannes wirft sich zu Boden und erweckt durch sein Gebet den Toten. Nach einer Stunde des Schweigens bekannte der Jüngling sein Vorhaben, erzählte, es habe ihn ein Lichtstrahl des himmlischen Jünglings getroffen, und erklärte sich bereit, ein Christ zu werden. Johannes erfasste den Jüngling, grüsste ihn und sprach: „Ehre sei unserm Gotte, o Kind, der sich deiner erbarmt und dich von diesem Wahnsinn befreit und zu seinem Reiche gerufen hat."

Darauf wird auch Drusiana auferweckt, sie lobpreist Gott und ordnet ihre Kleidung. Als sie den Hausmeister Fortunatus tot daliegen sieht, bittet sie den Apostel, auch diesen Verräter zu erwecken. Kallimachos erklärt ihn für unwürdig, Johannes aber überlässt die Auferweckung des Toten der Drusiana. Diese ergreift unter einem Gebet seine Hand und heisst ihn im Namen Christi auferstehn. Fortunatus aber spricht undankbar, er wäre lieber tot geblieben, um Drusianas Wiederaufleben und Kallimachos' Bekehrung nicht mit ansehen zu müssen. Da erinnert Johannes in einer längeren Rede an das Wort des Herrn im Evangelium von dem bösen Baum, der böse Früchte bringt. Er verkündet dem Fortunatus das Herannahen der gerechten Strafe und erklärt eine solche Wurzel für ausgeschlossen von der Gemeinschaft der Gläubigen. Nachdem der Apostel Christo Dank gesagt hat, begiebt er sich in das Haus des Andronikos. Hier offenbart ihm der Geist, dass Fortunatus abermals von der Schlange verwundet worden sei. Man schickt einen der Jünglinge hin, und dieser findet ihn bereits starr und seinen Körper von Schlangenbissen bedeckt. Als Johannes erfährt, dass jener binnen drei Stunden sterben werde, spricht er: „Teufel, da hast du deinen Sohn." Und jenen Tag verlebte er fröhlich mit den Brüdern.[153]

Burgkmair kannte nur die kurze Fassung der goldenen Legende. (Abb. 76.) Vor dem Stadtthor von Ephesus, das im Hintergrunde sichtbar wird, begegnet der Apostel dem Leichenzug. Man legt auf sein Geheiss Drusianas Leichnam in dem weissen Bahrtuche auf die Erde. Zwei Männer, darunter der bestürzte Gemahl, halten das Tuch zu Häupten empor, so dass die Tote wie sitzend erscheint. Ihr Gesicht ist nach Nonnenart verschleiert, sie scheint ruhig zu schlummern, die Hände sind ergebungsvoll kreuzweise übereinander gelegt. Die Darstellung der Entschlafenen ist besonders gelungen. (Abb. 77.) Neben ihr am Boden kniet eine reiche Augsburgerin in merkwürdiger Tracht; von einer perlengeschmückten Spitzhaube fallen lange Bänder über den freien Nacken und das prunkvolle Festgewand. Die Frau gehörte wohl nicht zum Trauergeleite, sondern zu der festlich geschmückten Gemeinde, die dem zurückkehrenden Apostel entgegengezogen war. Mit offenem Mund und nachlässig gefalteten Händen harrt sie der Dinge, die da kommen sollen, mehr neugierig überrascht, als tief ergriffen. Dem Manne hingegen, der eben seinen Hut abnehmen will, sieht man es an, dass ihm der Trauerfall nahegeht. Der erwartungsvolle Eifer, womit die Trauernden dem Apostel die Tote zu Gesichte bringen, ist trefflich zum Ausdruck gebracht. Johannes thut in Geberden des Guten etwas zu viel; er segnet mit den drei Fingern der Rechten und macht mit der Linken eine Bewegung des eifrigen Sprechens. Im übrigen ist die Gestalt mit Tunika und Mantel, der alten Römerkleidung, sehr wirkungsvoll. In einiger Entfernung sieht dem Vorgange eine Frau zu, welche ihr unbekleidetes Baby auf die Erde gelegt hat, während sich ein grösseres Kind an ihren Rockschössen festhält und verstohlen hinter der Mutter hervorblickt. Eine Eigentümlichkeit von Burgkmairs Kompositionsweise besteht darin, dass der Künstler gerade den Moment aufgreift, wo alle Personen unbeweglich, gleichsam mit angehaltenem Atem auf das Machtwort des Apostels warten. Die Darstellung der bewegten Handlung übersteigt offenbar noch die Kräfte des jungen Meisters. Bei den zwei folgenden Wunderscenen macht man dieselbe Beobachtung. Die Personen rühren sich nicht, sondern stehen ruhig, als hätte der Regisseur eines lebenden Bildes das Zeichen gegeben.

Die Verwandlung der Stäbe und Steine in Gold, welche auf dem nächsten Bilde geschildert wird (Abb. 74), ist ebenfalls der gnostischen Johanneslegende entnommen.[154] Wie die Geschichte der Drusiana die Enthaltsamkeit verherrlicht, so empfiehlt diese Wundererzählung den freiwilligen Güterverzicht. In der goldenen Legende ist sie ziemlich vollständig aufgenommen. Sie spielt am Tage nach der Totenerweckung Drusianas.

Der Philosoph Kraton wollte dem Volke auf offenem Markte Weltverachtung lehren. Auf sein Geheiss hatten zwei reiche Jünglinge für den Erlös ihrer Güter kostbare Edelsteine erworben. Diese zerbrachen sie nun vor Aller Augen. Der Apostel kam des Weges, rief den Philosophen zu sich und verurteilte eine derartige Weltverachtung als Prahlerei, moralische Hohlheit und verdienstlosen Raub an den Armen. Auf die Forderung Kratons hin machte Johannes die Edelsteine wieder ganz und die gläubig gewordenen Jünglinge verkauften sie und verteilten das Geld unter die Armen. Zwei andere junge Leute folgten ihrem Beispiele und schlossen sich nach

Abb. 77. Erweckung der Drusiana. Detail. Lateranbasilika. Burgkmair.

Verkauf und Verteilung ihrer Habe dem Apostel an. Eines Tages aber sahen sie ihre Sklaven in prächtigen Gewändern, während sie selbst nur einen Rock hatten, und wurden traurig. Da liess Johannes Ruten und Steine vom Meeresufer holen und verwandelte sie in Gold und Edelsteine. Alle Goldschmiede und Juweliere bezeugten, sie hätten noch nie so feines Gold und so wertvolle Steine gesehen. „Seid reich in der Zeit", sagte der Apostel zu den Abtrünnigen, „um zu betteln in Ewigkeit!" Dann hielt Johannes eine lange Rede gegen den Reichtum. Die Schrift verurteilt den reichen Prasser; die Natur giebt dem Menschen beim Eintritt in die Welt und beim Scheiden aus derselben keine Schätze mit; die Schöpfung spendet allen gleichmässig Licht und Luft; Geld und Teufel knechten den Menschen; die Sorge raubt ihm alle Ruhe bei Tag und Nacht; Verlust droht ihm hienieden und im Jenseits. Während Johannes so predigte, trug man die Leiche eines jungen Mannes hinaus, der sich erst vor dreissig Tagen verheiratet hatte. Die Leute warfen sich dem Apostel zu Füssen und baten ihn, er möge hier dasselbe Wunder thun wie an Drusiana. Der Mann wurde auf Johannes' Gebet hin wieder lebendig und musste den zwei Jüngern erzählen, was er in der anderen Welt von Himmel und Hölle erfahren hatte. Der Auferweckte und die Jünger baten um Erbarmen und der Apostel legte ihnen eine Busse von dreissig Tagen auf. Sie mussten beten, dass Ruten und Steine wieder ihre gewöhnliche Gestalt annehmen möchten. Dies geschah; der Apostel liess sie wieder ans Meeresufer tragen und die Jünger erhielten wieder die frühere Tugendgnade.

Burgkmair wählte aus diesem reichen Stoff den Moment, wo die von neuer Geldgier erfassten Jünger durch die Verwandlung wieder bereichert werden sollen. Alles erklärende Beiwerk ist weggelassen. Der Apostel steht nur den beiden Jünglingen gegenüber, von denen der eine nachdenklich zu Boden blickt, während der andere vor Freude die Hände zusammenschlägt über die wunderbar gewonnenen Schätze, die der

Apostel in den Händen hält. Die reichgekleideten Sklaven, deren Anblick die Jünger umgestimmt hatte, fehlen; ebenso fehlt jede Andeutung der Zuhörerschaft für eine anschliessende Predigt, jede Andeutung des nahenden Leichenzuges. Diese meisterhafte Beschränkung auf das Notwendigste verdient Beachtung. Im Hintergrund dehnt sich der ummauerte Vorplatz einer Kirche aus; die Fenster des Turmes und der umliegenden Gebäude sind rundbogig oder rechteckig; gothische Formen sind vermieden. Eine Frau mit einem Hündchen geht auf das Thor der Kirchhofsmauer zu, das mit einem ländlichen Halbgitter verschlossen ist und auf einen Platz mit grossen, schattigen Bäumen hinausführt. — Burgkmair hatte die Gestalt des stehenden Apostels dreimal zu wiederholen und gab sich alle Mühe, das Einförmige zu vermeiden. Die notwendige Abwechslung wird aber weniger durch die verschiedene Stellung und Drehung als durch die gut erfundenen Manteldraperien erzielt. Einmal ist das Mantelende nach Art der Toga oder des Palliums der Römer über die linke Schulter geworfen, so dass der rechte Arm frei bleibt; das zweitemal fällt der Mantel auf beiden Seiten herab, so dass der Apostel beide Hände zur Handlung frei hat; das drittemal endlich, bei der Segnung des Giftbechers, bildet sich um den rechten Arm ein faltiger Bausch, da die linke Hand den Mantel rafft. In den beiden letzten Fällen ergeben sich sehr tiefe, wohlstilisierte Falten, die an die Plastik gemahnen.

Die Geschichte des Giftbechers spielt nach manchen Erzählungen in Rom, meistens aber in Ephesus. Die Fassung der goldenen Legende stimmt inhaltlich mit dem alten Text, der unter dem Namen des Abdias überliefert ist.[155] Als Johannes in ganz Asien gepredigt hatte, erregten die Götzendiener einen Aufstand im Volke und schleppten den Apostel zum Tempel der Diana, um ihn zum Opfer zu zwingen. Johannes schlug ihnen vor, entweder sollten sie durch Anrufung der Diana die Christenkirche zerstören oder er wolle im Namen Christi den Dianatempel zum Einsturz bringen. Da verliessen Alle den Tempel und auf Johannes' Gebet hin stürzte er von Grund aus zusammen und das Bild der Diana zerbrach. Da erregte der heidnische Oberpriester Aristodemus einen Aufruhr im Volke; es bildeten sich zwei feindliche Parteien. Johannes erbot sich, den Zorn des Oberpriesters durch ein beliebiges Zeichen, das er fordern könne, zu versöhnen. Aristodemus erklärte sich bereit zu glauben, wenn der Gifttrank, den er dem Apostel reichen werde, diesem nicht schade. Gesagt, gethan. Um dem Apostel mehr Schrecken einzujagen, erbat sich Aristodemus vom Prokonsul zwei zum Tode verurteilte Verbrecher und gab ihnen von dem Gifte; sofort nach dem Genusse verschieden sie. Da ergriff der Apostel den Becher, schirmte sich mit dem Kreuzeszeichen und trank alles Gift ohne Schädigung. Aristodemus verlangte nun, Johannes solle zur Beseitigung jeden Zweifels die Vergifteten wieder ins Leben rufen. Da reichte ihm der Apostel seinen Mantel; der verwunderte Oberpriester musste das Gewand auf die Leichname werfen und dabei sprechen: Der Apostel Christi schickte mich zu euch, erhebet euch in Christi Namen! Da richteten sich die Toten auf. Der Apostel taufte den Oberpriester und den Prokonsul und ihre ganze Verwandtschaft, und diese erbauten zu Ehren des hl. Johannes eine Kirche.

Bei Burgkmair erscheint der Prokonsul selbst in voller Amtstracht; neben ihm hält Aristodemus, mit allen Zeichen seiner Würde geschmückt, den Becher mit dem Gifttrank, den Johannes segnet. Der Prokonsul trägt den Fürstenhut mit wallender Feder und ein langes, mit Hermelin reich besetztes Staatskleid; an der Schärpe, die den Rock gürtet, hängt ein über und über verzierter Türkensäbel in kostbarer Scheide. Eine Schliesse in der Form von zwei kleinen Löwenköpfen befestigt das Wehrgehänge am Gürtel. Eine schwere goldene Kette mit grosser Brustmedaille kennzeichnet überdies die Amtsperson. Eine eigene Kopfstudie machte Burgkmair für den Prokonsul nicht; es ist im wesentlichen der Johannestypus ziemlich unverändert wieder verwendet. Das bunte Beiwerk soll diesen Mangel verdecken. Der Prokonsul warnt den Apostel vor dem Genusse des Giftes, indem er auf die zwei toten Verbrecher zu seinen Füssen deutet; bei diesen versuchte der Meister seine Kunst in starker Verkürzung. Die Vergifteten müssen eben zu Boden gestürzt sein, denn der vornehme Begleiter des Prokonsuls tritt zur Seite und bringt seinen Degen aus dem Bereiche des rücklings Gestürzten. Die Amtstracht des Oberpriesters setzt sich aus türkischen und jüdischen Elementen zusammen. Die Stirnseite seines Turbans schmückt der Halbmond, seine Brust

aber zieren die zwei Mosestäfelchen an der Amtskette. Breite senkrechte Streifen auf dem Mantel erinnern an orientalische Gewandmuster. Der Gefährte des Oberpriesters mit stechenden Augen, einer Habichtsnase und schmalem vorstehenden Kinn macht den Eindruck eines unheimlichen Fanatikers. Um die Gebäude des Hintergrundes trotz unbehilflicher Perspektive etwas in die Ferne zu rücken, bedient sich Burgkmair desselben Kunstgriffes wie bei der vorigen Scene; er eröffnet zunächst den Blick auf den umschlossenen Hof eines Palastes. Die Architektur vermeidet den gothischen Spitzbogen, verwendet aber noch die schmalen gothischen Fenster. Es ist noch keine eigentliche Renaissance in diesem Stile; aber der Geschmack des Künstlers drängt nach dieser Richtung.

Während die abendländischen Schriftsteller das Wunder des Gifttrankes niemals für Rom in Anspruch nahmen, gab es in Kleinasien ausser Ephesus noch eine Stadt, die lokale Ueberlieferungen über Johannes besass, nämlich Milet. Auch hier soll Johannes einen Giftbecher ohne Schaden geleert haben.[156] Im fünften Jahrhundert verfasste ein katholischer Schriftsteller, vermutlich aus Palästina oder Syrien, unter dem Namen des Apostelschülers Prochoros eine Johannesgeschichte, welche namentlich den fünfzehnjährigen Aufenthalt des Apostels auf Patmos und die dort gewirkten Wunder behandelt. Diese Schrift erscheint als eine Ergänzung der alten gnostischen Johannesthaten, deren Stoff seit Anfang des fünften Jahrhunderts durch katholische Umarbeitungen im Volke allgemein bekannt war.[157] Der Giftbecher des Johannes hat gewisse Beziehungen zum Oelmartyrium, obwohl beide Erzählungen niemals miteinander verquickt werden. Man wollte die Entstehung dieser Ueberlieferungen aus den Worten des Evangeliums (Marc. 10, 39; Matth. 20, 23) von dem Kelche und der Taufe erklären.[158] Die Söhne des Zebedäus, Jakobus der Aeltere und Johannes, hatten vom Heiland die höchsten Rangstellen in seinem Reiche verlangt. Jesus aber sagte zu ihnen: „Ihr wisst nicht, was ihr begehret. Könnt ihr den Kelch trinken, den ich trinke, oder die Taufe empfangen, mit der ich getauft werde?“ Sie antworteten ihm: „Wir können es.“ Da sagte Jesus zu ihnen: „Ihr werdet zwar den Kelch trinken, den ich trinke, und die Taufe empfangen, mit der ich getauft werde; den Sitz aber zu meiner Rechten oder Linken kann ich nur denen verleihen, denen er bereitet ist.“ Unter Kelch und Taufe verstand man das Martyrium. Obwohl also Johannes den Martyrtod nicht erlitt, trank er nach der Ueberlieferung den Todeskelch und stieg in das tötliche Oelbad. So einleuchtend diese Erklärung im ersten Augenblick scheinen mag, es spricht dagegen die Thatsache, dass beide Ueberlieferungen ganz getrennt auftauchen und darum nicht ohne weiteres als Bestätigung der Herrenworte erfunden sein können. Auch deutet in den verschiedenen Fassungen der Legende keine Spur auf die obigen Schriftstellen, obwohl sie doch dem Schreiber überaus erwünscht sein mussten und sicher nicht übergangen worden wären, wenn die ganze Erzählung darauf gefusst hätte. Wie Eusebius in seiner Kirchengeschichte (3, 40) berichtet, wusste man zur Zeit des bekannten Apostelschülers Papias in der kleinasiatischen Christenheit von einem Gifttrank des Barsabas, desselben, der nach Angabe der Apostelgeschichte (1, 23) mit Mathias um das Apostelamt loste.

Zweifellos gründet sich die Sage von Johannes' Hingang in ihren verschiedenen Formen auf das Wort des Herrn am Schlusse des Johannesevangeliums, worin die Brüder die Unsterblichkeit des Lieblingsjüngers ausgedrückt finden wollten. Christus hatte aber zu Petrus nur gesagt: „Wenn ich will, dass er (am Leben) bleibe, bis ich komme, was geht es dich an?“ Kürzlich wurde bei Ausgrabungen im Lateran zu Rom ein Freskogemälde aus karolingischer Zeit blossgelegt, welches das Selbstbegräbnis des Apostels Johannes und das Mannawunder in den erstarrten Formen des byzantinischen Stiles darstellt. Die älteste katholische Ueberlieferung weiss jedoch nichts von dem Selbstbegräbnis, dem Grabesschlummer oder dem Verschwinden des Leichnams, wovon man später erzählte. Bischof Polykrates von Ephesus, der im Osterstreit einen Brief an Papst Viktor (189—199) richtete, schreibt bei Aufzählung der Grössen Kleinasiens: „Sodann auch Johannes, der an der Brust des Herrn gelegen, welcher Priester mit dem Stirnband und Glaubenszeuge und Lehrer war. Er schläft in Ephesus.“ In der Kirchengeschichte des Eusebius (5, 27) ist uns der Wortlaut erhalten. Tertullian bemerkt in seinem Buche über die Seele (Kap. 50): „Es starb auch Johannes, von welchem man vergebens hoffte, er werde bis zur Erscheinung

des Herrn bleiben." Noch im vierten Jahrhundert hielten Eusebius, Ambrosius und Cäsarius, der Bruder Gregors von Nazianz, einfach an der älteren Ueberlieferung fest.[159] Dagegen drangen schon in die alten, zur Zeit des Hieronymus und Augustin verbreiteten Vorreden zu den johanneischen Schriften gnostische Wundererzählungen von der Selbstbestattung und dem schmerzlosen Ende des Apostels ein: wegen seiner jungfräulichen Reinheit habe er den Schmerz des Todes nicht gefühlt. Augustin erwähnt eine Lokalsage von Ephesus, wonach die Erde auf dem Grabe des Apostels sprudle und aufwalle; diese Staubwirbel entstünden infolge der Atemzüge des in der Tiefe schlafenden Johannes. Die Glaubwürdigkeit seiner Gewährsmänner, die ihm das Wunder berichteten, will Augustin nicht schlechthin verwerfen; er könne die Sache nicht prüfen; man möge an Ort und Stelle zusehen. Augustin weiss auch bereits von dem Gerüchte, dass die Erde immer wieder nachwachse, welche die Gläubigen von der Grabesstätte hinwegtrugen.[160] Eine auf gnostischer Grundlage beruhende Legendenform lässt den Leichnam des selbst zu Grabe gegangenen und thatsächlich gestorbenen Johannes aus dem Grabe verschwinden. Als die Brüder am folgenden Tage kamen, fanden sie ihn nicht mehr, sondern nur seine Sandalen. Unbedenklich vereinigen später Ephraim von Theopolis, ein bei Photius genannter Schriftsteller, und der bekannte Legendensammler Symeon der Metaphrast mit der Sage vom plötzlichen Verschwinden des Leibes die Nachricht von dem quellenden Wunderstaube.[161] Letzterer führt bei Gregor von Tours in der Schrift über den Ruhm der Martyrer (1, 30) den Namen Manna. Gregor berichtet, dass dieser Staub wie feines Mehl noch zu seiner Zeit aufwirble, in die ganze Welt versandt werde und an den Kranken heilkräftige Wirkung zeige. Die Heiligenlegende des Kaisers Basilius fügt noch die

Abb. 78. Christi Geisselung. Lateranbasilika. Burgkmair.

Nachricht hinzu, dass dieses Aufwirbeln des heiligen Staubes, des heilkräftigen Manna, alljährlich am 8. Mai geschehe, eine Angabe, die auch in die grossen liturgischen Bücher der Griechen überging, in die Menäen, von denen zu Venedig im Jahre 1683 eine Druckausgabe erschien. Der Patriarch Gregorios Kyprios spricht noch im 13. Jahrhundert von der alljährlichen Wiederholung des Staubwunders.[162] Die Sage vom leeren Grabe ist gnostischen Ursprunges und klingt überall wieder, wo Johannes mit den nicht gestorbenen, nur der Erde entrückten Weltendpropheten Henoch und Elias zusammengestellt wird; die Legende vom Grabesschlummer hingegen stammt aus katholischen Kreisen. Abgesehen von den Apostelfürsten Petrus und Paulus ist von keinem Apostel ein so reicher Legendenschatz überliefert als von Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, dem Seher von Patmos.

Das Feld über der Lateranbasilika nimmt die Passionsscene der Geisselung Christi ein. (Abb. 78.) Man hat behauptet, die Komposition lehne sich an Schongauer und zwar hauptsächlich an seine gemalte Passion an; denn Christus stehe beidemale in der Mitte, mit der Brust gegen die Säule gekehrt, um welche seine Arme geschlungen sind, während von vier Seiten die Schergen auf ihn einhauen, so dass die freien Füsse förmlich vor Schmerz aufspringen.[163] Allein die Künstler des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance waren infolge häufiger Bestellungen gerade in Passionsdarstellungen sehr geübt und zeigten im dramatischen Aufbau viel Selbständigkeit und Abwechslung. Bei der Geisselung erscheint der Heiland meistens an eine grosse Säule in der Mitte einer Halle gebunden; bald ist der Rücken, bald die Brust der Säule zugekehrt, bald sind die Arme erhoben, bald gesenkt. In Dürers grosser Passion steht der Heiland an der Geisselsäule, ganz von vorne gesehen, die Hände auf den Rücken gebunden, das Haupt infolge der Misshandlung an den Haaren schmerzvoll emporgewendet. In Burgkmairs Blättern zum Betrachtungsbuch von 1520 erscheint der Schmerzensmann nicht ganz von vorne, seine Hände sind hoch oben an die Säule gebunden. In Dürers kleiner Passion ist die Stellung des Herrn ganz ähnlich wie auf unserem Basilikabilde; nur steht der Heiland ganz ruhig, die Peinigung beginnt erst. Burgkmair hingegen zeigt den Leib Christi in sehr naturalistischer Auffassung blutüberströmt, entstellt, in schmerzvoller Unruhe. „Die Schergen sind nicht mehr so karikaturenhaft gebildet wie bei Schongauer, sondern die Gesichter sind von malerischer Wildheit und ihre bunte Tracht ist mit sichtlicher Vorliebe behandelt; die Bewegungen zeigen noch mehr Schwung und Energie als selbst die besten Blätter Schongauers. Auf die Architektur richtete der Kolmarer Meister kein besonderes Augenmerk, bei Burgkmair aber stützt eine Säule mit Renaissancekapitell, allerdings etwas sinnwidrig, ein regelrechtes gothisches Kreuzgewölbe." Der Hohepriester schaut mit gefühlloser Gleichgiltigkeit durch eine Bogenöffnung herein, beide Arme auf das Gesimse legend. Mit ihm bespricht sich in nachlässiger Haltung der Landpfleger Pilatus, der an seinem Hermelinkragen kenntlich ist. Gegenüber im Hintergrund kniet ein fünfter Scherge am Boden und richtet sich mit Stricken ein Werkzeug der Grausamkeit zurecht. Dass am Haupte des Herrn die lang herabfallenden Haare gerade das Ohr nicht verdecken, ist nicht zufällig, sondern gehört zu dem bereits besprochenen altertümlichen Christustypus.

VIII.

Burgkmair's Basilikabild von Santa Croce; Pilgerfahrten und Pilgerandenken; die Ursulalegende.

Ueber die verwickelte Baugeschichte der Basilika von Santa Croce verbreitete sich August Stegensek in der Römischen Quartalschrift (1900 S. 177—186): „Architektonische Untersuchung von S. Croce in Gerusalemme in Rom". Ursprünglich ein antiker offener Saal mit gewaltigen Durchgangsbögen und Fenstern darüber aus der Zeit Heliogabals, erhielt der Bau unter Kaiser Konstantin eine grosse Abside; zur Zeit des Papstes Gregor II. (715—731) gliederte man den Raum aus Vorliebe für das basilikale Schema durch zwei Säulenreihen in drei Langschiffe ohne Emporen und ein Querschiff ohne Ausladung. Zur Renaissancezeit wurden die Seitenschiffe eingewölbt und im Zeitalter des Barocco (1643) unter dem Papste Benedikt XIV. erfolgte die Verunstaltung und Ueberkleisterung, die es heute so schwer macht, ein richtiges Bild vom ehemaligen Zustande zu gewinnen. Ein Stich vom Jahre 1628 zeigt uns einen ummauerten Hof, sodann eine säulengetragene Vorhalle mit Obergeschoss und schräger Bedachung. Darüber hinaus erhebt sich die Hochwand des Mittelschiffes mit einem Rundfenster, zur Rechten im Winkel von Mittelschiff und Vorhalle ein Turm mit vier Stockwerken über dem Dache der Vorhalle. Die niedrigeren Seitenschiffe waren mit Pultdächern gedeckt. Rechts stiess an die Basilika der zweistöckige Klosterbau an. Am Triumphbogen der Kirche war zwischen zwei schlanken Säulchen, die auf Konsolen standen und ein marmornes Dach trugen, auf einem azurnen Mosaikfeld ein goldenes Mosaikkreuz mit doppelten Querarmen. Auf dem Felde stand in goldenen Lettern zu lesen: Hic fuit Titulus Sanctae Crucis (Hier war der Titel des heiligen Kreuzes). Die Inschrift war zu einer Zeit angebracht worden, als man nicht mehr wusste, wohin der Kreuztitel gekommen sei. Bei der Restauration der Kirche im Jahre 1492 wurde das Mosaikfeld aus Ungeschicklichkeit durchbrochen und mit Staunen fand man dahinter eine Nische mit einem bleiernen Kästchen, in dem die Kreuzesinschrift lag.

Das deutsche Rombüchlein, dem es auf einige seltsame Fabeln und theologische Ungenauigkeiten, wie die Verwechslung von Sünden und Sündenstrafen, nicht ankommt, erzählt von der römischen Basilika zum heiligen Kreuz ungefähr Folgendes: „Die sechste Hauptkirche ist zu dem heiligen Kreuze. Dieselbe Kirche stiftete Sankt (!) Konstantia, die Tochter Kaiser Konstantins. Am 13. März war die Weihe. Im Choraltar liegen die zwei heiligen Martyrer Cäsarius und Anastasius. Da ist alle Tage 48 Jahre Ablass und soviel „karein" (Quadragene = vierzigtägige Fastenzeit) und das Dritteil Vergebung der Sünden. Papst Silvester verdoppelte dies für alle Sonntage und Mittwoche im ganzen Jahr. St. Silvester, St. Gregorius, St. Alexander, St. Nikolaus, St. Pelagius, St. Honorius, von allen den genannten Päpsten gab jeder tausend Jahr Ablass einem jeglichen Menschen, der durch Gottes Willen dahin kommt. Und sobald er aus seinem Hause herausgeht, wenn er zur Kirche will, so sollen ihm alle seine Sünden vergeben sein, auch wenn ihn unterwegs der Tod ereilte. Am

St. Anastasiustag und am St. Cäsariustag, sowie an den zwei heiligen Kreuztagen ist Vergebung aller Sünden.

„In der Basilika ist eine Jerusalemkapelle; da findet man den Schatz der Gnaden. In dieselbe Kapelle darf im ganzen Jahre keine Frau gehen (aus Gründen der Oertlichkeit), ausser am St. Benediktusabend, wo die Kapelle geweiht wurde; das ist der 20. März. Ebendiese Kapelle ist St. Helena, der Kaiserin, Schlafkammer gewesen. An der Kirchweih ist Vergebung von Pein und Schuld, und niemand ausser dem Papst allein darf darin Messe lesen. Im Altar ist das Seil, womit Christus an das Kreuz gebunden war, ehe er an das Kreuz genagelt wurde. Auch ist dort ein Stück von dem Rocke unseres Herrn, ein Schleier von unserer lieben Frau, etwas von dem Schwamme, mittels dessen Christus am Kreuze mit Essig und Galle getränkt wurde, zwölf Dornen von der Dornenkrone, womit Christus gekrönt war . . ., ein grosses Stück vom heiligen Kreuz und Heiligtümer von St. Peter und St. Paul. Noch viele andere Heiligtümer giebt es, die nicht aufgeschrieben sind. So ist in der Kirche über dem Schwibbogen in der Mauer etwas von dem Kreuzestitel: Jesus Nazarenus Rex Judaeorum.

„Dabei ist auch ein grosses Stück von dem Kreuze des Schächers, der zur Rechten hing, als Christus, unser Herr, gekreuzigt wurde; es liegt im Fenster über dem Schwibbogen, so dass man es gut sehen kann. In der Sakristei ist ebenfalls ein Stück vom heiligen Kreuz und ein ganzer Nagel, womit Christus ans Kreuz geheftet wurde, und vieles andere Heiligtum; man zeigt es fünfmal im Jahr: am Donnerstag in der Marterwoche, am Kreuzauffindungsfest, am Kreuzerhöhungsfest, zur Kirchweih und am Stationstag in der Fasten.

„Vor der Kirche ist ein runder Marmelstein, worauf der Papst, der sich dem Teufel ergab, um Papst zu werden, in Stücke gehauen wurde; den Teufeln, die in Vogelgestalt kamen, wurden die Stücke vorgeworfen. Sie führten alle Stücke von dannen, nur das Herz vermochten sie nicht fortzuführen: Das war ein gutes Zeichen der Gnade."

Wie diese Papsttafel zeigt, schonte das Gerechtigkeitsgefühl des mittelalterlichen Volkes auch das Oberhaupt der Kirche nicht; man konnte sich sehr wohl einen persönlich frevelhaften Papst vorstellen, man unterschied

Abb. 79. Basilika Santa Croce. Burgkmair.

Person und Würde und knüpfte an ein Verbrechen des Tiaraträgers die Vorstellung einer ungewöhnlich schrecklichen Strafe. Nikolaus Muffel erzählt die Sage in einer etwas erweiterten Form. Der Papst heisst „sant Stephanus"; er hatte sich dem Teufel ergeben zur Erlangung der päpstlichen Würde und wollte dessen Eigen sein, wenn er „zu Jerusalem" die Messe lese. Der Papst hatte das Jerusalem jenseits des Meeres gemeint, die bösen Geister aber verstanden darunter die römische Kirche zum „heiligen Kreuz in Jerusalem". Es entstand darum bei des Papstes erster Messe in der Basilika eine solche Finsternis von Raben und Krähen, dass der Papst sich verloren gab und sich vor dem Volke selbst anklagte. Man betete für

ihn. Wenn das Herz dableiben würde, hatte der Papst gesagt, so wäre er gerettet. Das Grab, worin das Herz liegt, giebt immer Feuchtigkeit, und es donnert darin, wenn ein Papst sterben soll, so dass man es etliche Tage zuvor hört. — Bei Aufzählung der Heiligtümer von Santa Croce stimmt der Nürnberger mit dem Rombüchlein ziemlich überein.[164]

Die Basilika, welche uns Burgkmair vorführt (Abb. 79), ist eine regelrechte romanische Kirche reicheren Stils; der Künstler muss sie irgendwo gesehen haben; denn der Bau ist, abgesehen von einigen Verzeichnungen in der Perspektive, durchaus nicht phantastisch, sondern architektonisch möglich und jedenfalls auch der Wirklichkeit entnommen. Mit Hilfe unserer Abbildung müsste ein Lokalforscher dieselbe erkennen. Auffallend sind die drei halbrunden Absiden, welche den Chor und die Seiten des Querschiffes abschliessen. Durch zwei Gesimse wird die Mauer der Höhe nach in drei Teile gegliedert, wovon der mittlere die grossen Fenster enthält, während die übrigen Flächen durch Lisenen belebt sind. Man beachte die schweren rechteckigen Felder unter den Fenstern und die leichte Bogenstellung darüber; es ist rhythmischer Wechsel in dieser Mauerbehandlung. Die Flächen des Langhauses und der Vorhalle, welche der Beschauer gerade vor sich hat, sind zweiteilig; die Fenster liegen höher und scheinen schmäler zu sein. Ein breites, dreiteiliges, gothisches Fenster mit reichem Masswerk wurde später in die untere Wandfläche des Langschiffes eingebrochen, um mehr Licht zu schaffen. Die Vorhalle entspricht in der Ausladung dem Querschiff, hat überhaupt dieselben Dimensionen und verdient, weil sie zum Kirchenraum gezogen ist, eher den Namen eines zweiten Querschiffes; der seitliche Giebel mit seinem Radfenster und Bogenfries macht einen stattlichen Eindruck; noch reicheren Schmuck zeigt die Portalfront mit dem plastischen Kreuze, daneben Maria und Johannes und andere Heilige, durch die Säulen einer anmutigen Mauergalerie getrennt. Zwei Türme erheben sich in den Winkeln von Chor und Querschiff; auf einem runden, bis zur Absidenhöhe reichenden Unterbau stehen zwei polygone Stockwerke mit fast übermässiger horizontaler und vertikaler Gliederung. Schön ist der Anschluss der Turmverzierung an die oberen Blendbögen der Absiden. Das untere Mauerwerk wird nur durch schmale Treppenfenster durchbrochen. Vor dem Langhause ist ein kleiner Platz durch eine Mauer abgeschlossen, vermutlich ein privilegierter Friedhof, dessen schattige Bäume die epheuumsponnene Mauer überragen. Auch der Vorplatz der Kirche ist von einer Mauer umgeben, deren offenes spitzbogiges Thor den Zugang gewährt. Auch hier ist an der Wand ein Relief mit der Kreuzigungsgruppe eingelassen. Ueber dem Thorbogen liest man die Inschrift:

HANNS BVRGKMAIR
M(aler) VO AVGSPVRG
ANNO 1504

Auf den profilierten Wandstreifen daneben ist in weissen Lichtern ein Puttenfries im Renaissancestil leicht angedeutet, ein Zeichen der neuern Zeit.

Nirgends im Basilikencyklus wird den Pilgern soviel Aufmerksamkeit geschenkt als auf Burgkmairs Basilikabild von Santa Croce. Diese Pilgerscenen besitzen auch archäologischen Wert, sie müssen als die ältesten Darstellungen von Rompilgern gelten. Herbert Thurston vermag in seiner Geschichte der Jubiläumsjahre nur einige Stiche aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts (um 1590) beizubringen, welche Pilger darstellen. Zwei polnische Wallfahrer mit grossen Stäben, langen Röcken mit Schultermäntelchen (Pelerine) tragen als Abzeichen Muscheln an Hut und Schulterkragen, der eine hat daneben noch etwas, das wie ein Andreaskreuz aussieht. Dazu kommen noch zwei Italienreisende zu Pferd, wovon der eine zur Veranschaulichung der Regenzeit ganz vermummt ist, während der andere bei heissem Wetter einen Sonnenschirm aufgespannt hat. Ein Blatt aus einem Jubiläumsdruck von 1560 zeigt eine dicht gedrängte Pilgerversammlung in einer Kirche; die Pilgerstöcke überragen die Köpfe der knieenden Menge. Andere Darstellungen gehören schon in das siebzehnte Jahrhundert: Pilger küssen die Schwelle der Thore Roms, besuchen in langer Prozession die vier Jubiläumskirchen und werden im Dreifaltigkeitshospiz untergebracht. Aeltere Bilder kannte Thurston nicht.[165] Die Augsburger Meister führen uns bereits die Pilger von 1500 in verschiedenen Scenen vor Augen. In der Marienbasilika des älteren Holbein kniet ein betender Wallfahrer auf der Stufe des Altars, auf Burgkmairs Lateranbild kommen und gehen die Pilger und erklimmen, scharenweise wartend, die heilige

Treppe; der Meister LF stattet seine Wanderer mit ungewöhnlich kurzen Stäben aus, vergisst aber das deutsche Lederränzchen für Mundvorrat nicht (Abb. 8). Wie reizend wird der Empfang eines Pilgers vor der Herberge geschildert! Vor dem Hause unter dem stark vergitterten Fenster ist eine lange Bank angebracht, worauf die Gäste am Abend Platz nehmen, der kühlen Luft sich freuen und ein Stündchen angenehm verplaudern. Ueber der einfachen Hausthüre darf das Wirtsschild nicht fehlen, ein Löwe, der das päpstliche Wappen mit den zwei gekreuzten Schlüsseln hält. Der Fussboden der Osteria liegt tiefer als die Thürschwelle; darum kommt die Wirtin, welche den Fremdling begrüssen will, gleichsam aus der Tiefe, sie setzt heraustretend den linken Fuss auf die höhere Thürschwelle. Eine italienische Schenke gewöhnlichen Schlages hat meist nur einen Flöz von gestampfter Erde. Der wälsche Gastgeber befleissigt sich besonderer Freundlichkeit; wenn sie nur von Herzen treu gemeint ist! Eine echt italienische Erscheinung: ein gewandter Geselle in enganliegender Tracht, den Dolch im Gürtel, ein rundes Barett im wohlgepflegten Haar, kredenzt dem Ankömmling vor der Hausthür einen Labetrunk. Der Fremde ist ein Deutscher, wie sein ernstes Wesen und sein bedächtiger

Abb. 60. Das Basilikabild von Santa Croce. Burgkmair.

Schritt verrät. Fast möchte man glauben, der Meister, der diese Szene ebenso flüchtig als wahr im Hintergrund anbrachte, habe das südliche Herbergswesen aus eigener Erfahrung gekannt! (Abb. 11.) Die Begabung Burgkmairs für das Genrehafte bekundet auch der müde Pilger, der auf einem Stein vor der Kirchenabsis von Santa Croce sitzt. Der Schlaf droht den kräftigen Mann mit den wetterfesten Zügen zu überwältigen. Der Rücken krümmt sich, der schwere Kopf sinkt auf die Brust, die matten Augenlider fallen zu, der Ellbogen wird auf die Knie gestützt, die rechte Hand umfasst krampfhaft den Pilgerstab, der zwischen die Beine genommen ist, um den Körper möglichst zu entlasten. Die Füsse mit den enganliegenden Strümpfen stecken in dicken, etwas plumpen Schuhen, die sich auf der langen Wanderung wohl bewähren mochten. So wird der Rompilger oftmals erschöpft nach mühevoller Tagesfahrt gerastet haben, ehe er die ersehnten heiligen Stätten schaute! (Abb. 9.) Besonders charakteristisch ist die Pilgergruppe vor der Kreuzkirche. Sie besteht aus drei Männern und einer Frau, die offenbar zusammen wandern. Eben haben sie nach Verrichtung ihrer Andacht die Basilika verlassen, sie können darum einer Pilgerin Aufschluss geben, die eben des Weges kommt nnd nach dem Eingang fragt. Ganz gelungen ist die Haltung des Mannes nicht, der seinen Reisestab schnell mit der Linken fasste, um mit der rechten Hand auf den Kircheneingang deuten zu können. Beim nächsten Schritt läuft er Gefahr, über den Stab zu fallen. Derlei kleine Ungeschicklichkeiten muss man dem jungen Burgkmair zu gute halten; die Darstellung von Auftritten aus dem wirklichen Leben war nicht nur unserem Künstler, sondern der ganzen damaligen Kunst neu und ungewohnt. Untadelig erscheint die Gestalt des rüstigen Pilgers mit dem dickperligen Rosenkranze, der als Gepäckstück nicht gerade bequem mitzuführen war. Zur Archäologie des Rosenkranzes bieten die Gemälde der alten Meister aus den verschiedensten Schulen reiches Material; nicht nur Grösse und Form, sondern auch die mannigfache Art, wie dieser jedem Katholiken noch heute vertraute Gebetsbehelf und Andachtsgegenstand im Wechsel der Sitte und Mode getragen wird, erweckt unser Interesse. Die vierköpfige Reisegesellschaft, die eben aus der Basilika von Santa Croce getreten ist, scheint aber bezüglich der weiter einzuschlagenden Strasse nicht ganz sicher zu sein. Die Männer ziehen zwar ruhig und selbstbewusst ihres Weges, aber die Frau kann die Angst fehlzugehen nicht überwinden; sie zieht es vor, einen Römer, der vor ihnen geht, auf die Schulter zu klopfen und um Auskunft zu bitten. Dieser Zug weiblicher Aengstlichkeit ist von Burgkmair trefflich beobachtet und wiedergegeben. Der einheimische Bürgersmann, der mit seinem Gebetbuch in der Hand gleichfalls aus der Kirche kommt, setzt die überlegene Miene des Sachkundigen auf und giebt, etwas selbstbewusst, ohne sich ganz umzudrehen, die erforderlichen Anweisungen. Die ganze Gruppe bekundet die feine Beobachtungsgabe des Augsburger Meisters. (Abb. 10.) Dass wir in den Pilgern Landsleute des Künstlers, biedere Schwaben aus der Reichsstadt und ihrer Umgebung, zu erkennen haben, unterliegt keinem Zweifel. Wohl ausgerüstet tragen sie die Reisetasche auf dem Rücken oder an der Seite und daneben baumelt die doppelkugelige Kürbisflasche oder das flache, scheibenrunde Steinkrüglein am dauerhaften Lederriemen.

Bei dem geringen internationalen Verkehr in früheren Zeiten kam den Pilgerfahrten eine vielseitige Bedeutung zu; die kirchliche Autorität suchte sie zu regeln. Seit den ältesten Zeiten erhielten reisende Christen von ihrer Heimatgemeinde Empfehlungsschreiben an die Kirchen und Glaubensgenossen in der Fremde. Verschiedene Kirchenversammlungen beschlossen, dass ohne solchen Brief niemand zur Gemeinschaft zugelassen werden soll. Als nach dem Untergange des römischen Weltreiches die neuen Völkerfamilien ziemlich verbindungslos nebeneinander hausten, hielten die aus dem christlichen Volksgeist entspringenden Pilgerfahrten die notwendigen Beziehungen zur Hauptstadt der Christenheit aufrecht. Auch übten viele solcher Romfahrten einen wohlthätigen Einfluss auf die politischen Vorgänge in den jungen germanischen Staatswesen. Nicht umsonst wurde im Jahre 514 die Ausstellung der Reisebriefe für alle gallischen und spanischen Geistlichen, welche nach Rom pilgern wollten, auf Anordnung des Papstes Symmachus (498—514) ein Vorrecht des erzbischöflichen Stuhles von Arles, den damals der berühmte Cäsarius inne hatte. Auch Laien erbaten sich von ihrem Bischofe Empfehlungs-

schreiben, wodurch sie kirchlicher und privater Gastfreundschaft sicher waren und namentlich in Klöstern und Fremdenhospizen (Xenodochien) liebevolle Aufnahme fanden. Für den Aufschwung des Pilgerwesens zeugt die amtliche Formel solcher Geleitbriefe, welche Marculf um 650 seiner Sammlung einverleibte. Das Schreiben galt für Hin- und Rückreise und besagte, „dass der Inhaber desselben nach Rom pilgern wolle, nicht aus Lust zum Herumschweifen, wie die meisten es thäten, sondern nur aus Liebe zu Gott schwierige Reisen unternehmen und des Verdienstes am Gebet teilhaftig werden wolle". Die durchreisenden Schotten und die Franken gründeten in Gallien eigene Hospize für Rompilger und in der ewigen Stadt war für arme Wallfahrer reichlich gesorgt. Während im merovingischen Frankenreiche durch Verschmelzung der spätrömischen Weichlichkeit der Einheimischen mit der zügellosen Rohheit der germanischen Eroberer ein schrecklicher Zustand moralischer und politischer Verwilderung einriss, ging die religiöse Reform von England aus, das vor kaum 100 Jahren durch die vom Papste Gregor dem Grossen abgesandten Glaubensboten für das Christentum gewonnen worden war. Die tiefgläubigen, reiselustigen Angelsachsen wurden die eifrigsten Rompilger. Vom Papste erbaten sie sich die Sendung in die Missionsgebiete unseres deutschen Vaterlandes. Alle berühmten Männer der Zeit ergriffen, oft wiederholt, den Pilgerstab: so Erzbischof Wilfrid von York, der im Jahre 678 bei seiner zweiten Romfahrt an die friesische Küste verschlagen wurde, ferner Willibrord, der Apostel Frieslands, sodann namentlich Bonifatius, Willibald und Wynnebald, Lullus und Sturmius. Auch ein Gegner der Wallfahrten lässt sich bereits namhaft machen, nämlich der Irrlehrer und Schwärmer Aldebert, der von Bonifatius bekämpft wurde: er wollte keine Kirchen zu Ehren eines Apostels und Martyrs weihen lassen und fragte, was denn die Leute mit dem Besuche der Gräber der Apostelfürsten wollten. Gleich den Angelsachsen pilgerten auch die irischen Missionare Pirmin und Kilian nach Rom. Von dem Franken Corbinian (gest. um 730) erzählt die Legende das schon früher auftretende Pilgermärlein von dem Bären, welcher auf der Rückkehr von Rom das Saumtier des Heiligen zerriss und deshalb von diesem gezwungen wurde, das Gepäck zu tragen.

Seit alters liebt es die Volksphantasie, die Romfahrten durch wunderbare Begebenheiten zu verklären. — Im Jahre 716 kam der Bayernherzog Theodo als der erste seines Stammes zu den Schwellen des heiligen Petrus, um dort zu beten. Die Beweggründe, welche die Pilger nach Rom führten, waren vorwiegend religiöser Natur; man hoffte auf besondere Gebetswirkung, Hilfe in irgend einem Leiden oder auf Geschenke von Reliquien. Wir haben seit dem sechsten Jahrhundert viele Nachrichten von Bischöfen, welche ihre Diakone aus letzterem Grunde nach Rom sandten, um ihre Kathedralen durch heilige Schätze ehrwürdiger zu machen. Oftmals hören wir von sagenhaft ausgeschmückten Schwierigkeiten, welche der Erlangung von Reliquien entgegenstanden. Nicht selten wollte man in Rom auch Bücher erwerben. Papst Martin I. sagt am Schlusse des Briefes, welchen er den Abgesandten des heiligen Amandus, Bischof von Maestricht (ca. 647—684) mitgab, dass er den Boten wohl die verlangten Reliquien übergebe, Bücher aber keine mehr senden könne, weil er bei der grossen Nachfrage schon alle verschenkt habe und die Gesandten nicht so lange in Rom verweilen wollten, bis wieder andere abgeschrieben wären. Zur Karolingerzeit bildeten sich in Rom bürgerlich und militärisch organisierte Kolonien der verschiedenen Nationen, scholae, Schulen genannt, deren jede ein eigenes Pilgerheim besass und die Verbindung mit ihren Landsleuten unterhielt. So gab es Kolonien der Sachsen, der Franken, der Friesen und der Langobarden. Die Frankenschola wurde wahrscheinlich von Karl dem Grossen zwischen 781 und 799 gestiftet und ein Rest davon, das deutsche Nationalhospiz von Campo santo besteht noch heute. Missbräuche konnten bei dieser Häufigkeit der Wallfahrten nicht ausbleiben; man suchte aber die Uebelstände durch besondere Gesetze und allerlei Massregeln möglichst zurückzudrängen. Eine Gefahr erwuchs aus dem kirchlichen Busswesen, wonach man seit dem siebenten Jahrhundert schwere Verbrechen, namentlich bei Klerikern, mit Verbannung bestrafte. Oft musste ein Mörder eine bestimmte Zeit oder sein ganzes Leben, gleich Kain, unstät umherwandern. Solche aus der Gesellschaft ausgestossenen Leute wendeten sich den berühmten Wallfahrtsorten zu und kamen meist auch nach Rom, ohne dass ihnen, wie später

im 10. und 11. Jahrhundert geschah, dieses Wallfahrtsziel von der Kirche eigens auferlegt gewesen wäre. Manche von ihnen trugen um den Hals, an Händen und Beinen eiserne Ringe, welche bei Mördern von der Mordwaffe geschmiedet waren. Das Beispiel derjenigen, die es ernst nahmen, wirkte erbauend; ein Geleitschreiben kennzeichnete sie als Büsser. Allein ein Teil setzte bei diesem aufsichtslosen Herumschweifen das frühere Lasterleben fort und veranlasste Klagen und Einschreiten der Obrigkeit. Bestimmungen der Bischöfe und Synoden untersagten den Pfarrern, durch Romreisen ihre Gemeinde zu vernachlässigen, widerrieten und verboten den Nonnen solche Pilgerfahrten und ermahnten die Gläubigen, erst zu Hause ihre Sünden zu beichten und dann erst nach Rom zu gehen, wenn es ihnen gefiele; die eigenen Priester kannten ihre Untergebenen besser als die fremden an Wallfahrtsorten; die Wallfahrer sollten sich nicht selbst täuschen noch ihre Pfarrer zu hintergehen suchen. „Es giebt Kleriker und Laien", bemerkte die Reformsynode von Châlons sur Saône vom Jahre 813, „welche aus unreinen Gründen nach Tours oder Rom wallfahrten. Priester, Diakone und andere Kleriker erfüllen ihre Standespflichten nachlässig und glauben dann genug zu thun, wenn sie diese Wallfahrtsorte besuchen. Laien vermeinen ihrer Sünden wegen ungestraft zu bleiben, wenn sie unter Gebet wallfahrten. Die Grossen geben vor, die heiligen Stätten zu besuchen, um unter diesem Vorwande neue Steuern einzutreiben und die Armen zu bedrücken; Arme hingegen sehen hierin eine neue Gelegenheit zum Betteln; sie ziehen umher, geben sich fälschlich als Pilger aus oder haben die verkehrte Meinung, sich von ihren Sünden reinigen zu können, wenn sie die heiligen Orte bloss mit ihren Augen sehen." So machten sich allerlei Schattenseiten bemerkbar, Gewinnsucht, Heuchelei, unstätes Müssiggängertum, abergläubische Uebertreibung des Nutzens der Pilgerfahrten, sogar schändliche Laster verbargen sich ab und zu unter dem Pilgerkleid. Man kämpfte gegen die einschleichende Unsitte und suchte den

Abb. 81. Ursulalegende. Linke Hälfte. Santa Croce. Burgkmair.

Abb. 82. Ursulalegende. Rechte Hälfte. Santa Croce. Burgkmair.

guten Brauch zu erhalten. Man ermahnte die Pilger mit dem Worte des heiligen Hieronymus: „Nicht Jerusalem bloss gesehen, sondern zu Jerusalem gut gelebt zu haben, ist lobenswert". [166] — Seit der Kaiserkrönung Karls des Grossen in der Peterskirche zu Rom am Weihnachtsfest des Jahres 800 kamen zu den zahlreichen privaten Pilgerfahrten die Romzüge und Gesandtschaften der deutschen Herrscher. Man spottet oder klagt vielfach über den wälschen Tand und Flitter, nach dem die deutschen Kaiser des Mittelalters in Rom und Italien haschten! Man übersieht den grossen kulturellen Nutzen, den der deutsche Norden aus diesen beständigen Verbindungen zog, mochte dieser Vorteil mitunter auch teuer erkauft sein; man verkennt die unheilvolle Schwäche und Zersplitterung des mittelalterlichen Lehenswesen, welches an die Stelle einer kräftigen Staatsgewalt die Willkür unzähliger kleiner Machthaber setzte; man erforscht mit Missbehagen die Streitigkeiten zwischen Kaiser und Papst und achtet oft nicht auf die inneren sozialpolitischen Voraussetzungen dieser Kämpfe. In welche Sklaverei und Bedrückung wären die Völker des Mittelalters versunken, wenn der mächtige Arm der Kirche die grossen und kleinen Zwingherrn nicht immer wieder in Schranken gehalten hätte! Dabei möchte ich keineswegs mit den blinden Lobrednern der Vergangenheit behaupten, dass die Kirche des Mittelalters ihre Aufgabe allwegs herrlich gelöst habe.

Wer die einzelnen Pilgergestalten bei Burgkmair näher betrachtet, dem werden die verschiedenen Pilgerabzeichen und Andenken nicht entgehen, die Männer und Frauen am Hute oder am Kleide befestigt tragen. Derartige Gebräuche sind uralt im Morgen- wie im Abendland. Kaiser Nikephoros schickte an Papst Leo III. ein goldenes Behältnis zum Anhängen mit Stückchen vom wahren Kreuzholz. Solche Geschenke konnten freilich nur an hohe Würdenträger gemacht werden. Der gewöhnliche Pilger nahm an den heiligen Stätten Jerusalems und Palästinas Wachs oder Oel aus den Lampen, die dort brannten, zur Erinnerung und zum Schutz in

Krankheit und Gefahr mit sich. Der Schatz zu Monza enthält noch heute eine Anzahl solcher Oelkrüglein, meist aus Blei oder Thon, die mit einfachen Reliefdarstellungen oder Inschriften verziert sind. Gregor von Tours erwähnt runde Anhängsel, die aus Erde vom Grabe des Erlösers gebrannt waren und in die ganze Welt verschickt wurden, sowie Tuchstreifen, welche man an der Geisselsäule anrührte. Von verschiedenen Orten des heiligen Landes nahmen die Pilger Sträucher mit in die Heimat, wie das Reliquienverzeichnis einer englischen Kirche aus dem 14. Jahrhundert beweist: etwas problematischer Herkunft sind dabei die Teilchen „vom Throne, wo Jesus mit den zwölf Aposteln sass und von den zwölf Thronen der Apostel". Sehr beliebt und weit verbreitet waren Oelkrüglein vom Grabe des hl. Menas in Libyen; auch von den Gräbern des hl. Petrus und des hl. Athanasius zu Alexandria nahm man Oelgefässe und Lampen zum Andenken mit. Der Gebrauch des Lampenöls zu Andachtszwecken war im Abendland besonders in Gallien häufig, aber auch in Rom nicht unbekannt. Papst Gregor der Grosse sandte der Langobardenkönigin Theodolinde in 27 Glasampullen Oel aus den Lampen bei den römischen Martyrergräbern für eine neu erbaute Kirche, weil man damals von den Gebeinen der Heiligen noch keine Reliquien verteilte. Sehr gewöhnlich war in Rom der Brauch, Tüchlein durch schmale Oeffnungen in das Innere der Apostelgräber zu schieben und so zu heiligen. Diese den Griechen unbekannte Sitte bestand nach der Angabe Gregors des Grossen bereits in der Zeit des Papstes Leo I. (449—461), der einmal, um die Bedenken der Griechen zu beseitigen, mit der Schere in ein solches Tuch schnitt, worauf sofort Blut herausfloss. An Stelle der Reliquien dienten diese Tücher bei der Weihe einer Kirche. Die vom hl. Ambrosius erbaute Kirche San Nazario zu Mailand besitzt ein silbernes Kistchen mit solchen Stoffresten, vermutlich dieselben, welche der Archidiakon Simplicianus als Reliquien der beiden Apostel aus Rom mitbrachte. Als in der Folge die Martyrergräber selbst geöffnet wurden, verloren solche untergeordnete Andenken ihre Bedeutung. Als besondere Vergünstigung schenkten die Päpste an Fürsten und hochstehende Personen goldene Schlüssel, womit man das Gitter der Petruskonfessio öffnen konnte. Gregor der Grosse erzählt Wunderdinge von diesen ehrwürdigen Schlüsseln; ein Langobarde, der sich aus Verachtung einen Schmuck daraus machen lassen wollte, sei sofort getötet worden und König Autharis habe zum Andenken an diesen Vorgang einen zweiten goldenen Schlüssel anfertigen lassen und nach Rom geschickt. Indem man Eisenfeile von den Ketten Petri einschloss, wurden diese Schlüssel in den Augen der frommen Empfänger noch wertvoller; dergleichen schenkte Gregor der Grosse dem Frankenkönige Childebert, dem kaiserlichen Arzte Theodor, dem Exkonsul Leontius, dem Bischofe Columbus, dem Könige Recared von Spanien und der Edelfrau Sabinilla. Einen solchen goldenen Schlüssel sandte später Papst Vitalian (657—672) der Königin von Northumberland, Gregor III. (710) an Karl Martell, Leo III. an Karl den Grossen und noch Gregor VII. im Jahre 1079 dem Könige Alfons von Kastilien. Ob die goldenen Schlüssel, welche Papst Benedikt III. der Basilika des hl. Laurentius schenkte, hierher gehören, scheint fraglich. Man trug diese Schlüssel als Enkolpium am Halse, wie Gregor der Grosse an König Childebert und an den Patricius Andreas schreibt. Es waren kleine Schlüsselchen, wie schon der Zweck als Anhängsel beweist; man zweifelt darum an der Echtheit des grossen silbernen Schlüssels im Schatz zu Mastricht, den angeblich der hl. Servatius vom Papste Damasus erhielt, und eines andern Schlüssels zu Lüttich, den St. Hubert zu Anfang des 8. Jahrhunderts aus Rom mitgebracht haben soll.

Jünger als die Verwendung von Oelen, Tüchern und Schlüsseln ist der Gebrauch von Medaillen aus Blei oder Zinn mit den Bildnissen der beiden Apostel. Im vierten und fünften Jahrhundert trug man Enkolpien aus Bronze, Blei oder Glas mit dem Monogramm Christi oder dem einfachen Kreuze, an dessen Querbalken mitunter die Buchstaben α und ω gleichsam angehängt waren. Zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bildete der Verkauf von Apostelmedaillen an die Pilger bereits eine Einnahmequelle. In einer Bulle vom Jahre 1200 machte Papst Innocenz III. die Herstellung dieser Medaillen zu einem Monopol des Kapitels der Peterskirche: „Euch und Eurem Kanonikat", so lautet die päpstliche Bestimmung, „überweisen Wir den Ertrag der Abzeichen aus Blei und Zinn mit den Bildnissen der Apostel

Petrus und Paulus, womit die Rompilger zur Mehrung eigener Andacht und zum Zeugnis der vollendeten Wallfahrt sich dekorieren; Unsere Vorgänger und Wir selbst räumen Euch das Recht ein, derlei zu giessen oder den Guss beliebigen Leuten zu übertragen, die nur Euch darüber Rechenschaft schulden sollen. Wir verbieten jedermann das Formen dieser Medaillen ohne Eure Zustimmung und Erlaubnis." Die Kanoniker mussten Wert auf dieses Privileg legen, da sie dasselbe von den Päpsten Honorius III. (1222) und Gregor IX. (1228) immer wieder bestätigen liessen. Das altchristliche Museum des deutschen Campo santo-Hospizes zu Rom besitzt solche Medaillen; sie wurden von De Waal, dem wir diese Einzelheiten verdanken, in der Römischen Quartalschrift 1900 Tafel I in guten Lichtdrucken veröffentlicht. „Es sind kleine viereckige Plättchen oder Täfelchen, nur auf der einen Seite mit den Bildnissen der Apostel verziert, auf der Rückseite glatt und ohne Zeichen; an den vier Ecken sind hinausstehende Oesen angebracht, was darauf hinweist, dass die Bleiplättchen auf die Kleider aufgenäht wurden. Die Darstellung zeigt uns im Relief die beiden Apostel in halber Figur und zwar Petrus rechts von Paulus. Zwischen ihnen steht auf allen vier Exemplaren eine crux hastata (d. h. ein Kreuz auf einem Schaft). Beide Apostel haben vor sich je einen grossen Schlüssel." Was De Waal für Bänder am Handfass beider Schlüssel ansieht, sind schematische Arme. Einmal steht das Kreuz über einem Thorbogen, der vermutlich die Confessio (das Altargrab) andeutet. Bei einem Plättchen liesst man die abgekürzte Aufschrift: S(anctus) Pe(trus) + S(anctus) Pa(ulus). Cozza Luzi, der eine Studie über die Schlüssel von St. Peter veröffentlichte und auf die Form der Schlüssel auf unseren Medaillen aufmerksam machte, dürfte wohl im Unrecht sein mit der Annahme, dass hier die als Devotionalien verwendeten Schlüssel nachgebildet seien. Es fehlt aus dem späteren Mittelalter jede schriftliche Nachricht über den Brauch, Schlüssel zu verschenken. Die Pilger bei Burgkmair tragen unter anderen Abzeichen am Kleid befestigt auch zwei gekreuzte Schlüssel. Eine Kalksteinmatrize desselben Museums, die zur Anfertigung solcher Medaillen diente, vereinigt mit der ganzen Figur der Apostelfürsten ein anderes viel verehrtes und als Pilgerandenken gebrauchtes Bild, das Antlitz Christi (volto santo), als Schweisstuch des Herrn auch kurzweg „Veronica" genannt. Im späteren Mittelalter wurde das Veronikabild als der grösste Schatz von St. Peter betrachtet und verehrt. Die älteste Nachricht hierüber stammt aus der Zeit um das Jahr 1000. Papst Cölestin III. gewährte 1193 dem Könige Philipp August von Frankreich durch eine eigene Bulle, dass ihm das Bildnis in der Nähe gezeigt werde. Nach einer Verfügung des Papstes Innocenz III. vom Jahre 1208 sollte alljährlich am Sonntage nach der Dreikönigsoktave eine feierliche Prozession mit dem Veronikabilde veranstaltet werden. Von dieser Zeit an prägte man auch Bleimedaillen mit dem Volto santo und malte das Bild als Pilgerandenken auf Papier, Pergament und Leinwand. Ein Grabstein vom Jahre 1526 auf dem deutschen Friedhofe neben der Peterskirche nennt einen Maler von Veronikabildern (pictor Veronicarum). Auch ein Medaillon aus Terracotta, ein Siegelring im vatikanischen Museum und eine bleierne Ölampulle zeigen das Veronikabild. Schon Petrus Mallius erwähnt eine brennende Lampe vor der Veronika, woraus, wie es scheint, die Pilger noch im Mittelalter Öl entnahmen. Wenn bei Gregor von Tours oder bei Gregor dem Grossen von Versendung römischer Reliquien die Rede ist, so werden lediglich solche Andenken gemeint, die man durch Berührung mit den Gräbern der Martyrer heiligte. Am frühesten findet man Reliquien vom Roste des hl. Laurentius erwähnt; in einem Gesuche an Papst Hormidas vom Jahre 519 wird neben „Heiligtümern der Apostel" auch etwas vom Roste des seligen Laurentius erbeten. Papst Gregor der Grosse versandte Eisenfeile vom Roste dieses Martyrers und von den Ketten des hl. Petrus in ein Kreuzchen eingeschlossen. „Auch von dem in der Basilika von Santa Croce aufbewahrten Nagel der Kreuzigung müssen schon Facsimilia angefertigt und den Pilgern gegeben worden seien; die nicht geringe Zahl der angeblich echten Kreuzigungsnägel des Herrn jenseits der Alpen sind eben nur Nachbildungen jener römischen Reliquie, die von den Pilgern in die Heimat übertragen und dann im Laufe der Zeit als die wirklichen Nägel der Passion betrachtet wurden." [167]

Einen interessanten Beitrag zu dieser Sitte der Pilgerandenken liefern nun die

Augsburger Basilikenbilder. Namentlich war Burgkmair über diese Gepflogenheiten vorzüglich unterrichtet. Man kann bei seinen Pilgern die verschiedenen Abzeichen deutlich unterscheiden. Die Männer tragen auf dem Hute ein Dornenkränzchen und ein Büschelchen von vier oder fünf langen Dornspitzen, vermutlich von der Dornenart, aus welcher man die Dornenkrone des Heilands hergestellt glaubte. Daneben ist überall das Veronikabild angesteckt, das an den drei gleichmässigen Enden der beiderseits herabhängenden Haare und des spitzen Bartes leicht kenntlich ist. Das runde Abzeichen, das fast nirgends fehlt, möchte man für ein Reliquienbüchschen ansehen, es kann aber auch eine Bleimedaille mit den Bildnissen der Apostelfürsten sein. Auf dem breiten Hutrand der Frau, die bei dem Römer Erkundigungen einzieht, steckt die viereckige Medaille mit dem Antlitz des Herrn in der Mitte zwischen dem runden Abzeichen und einem kleinen, gothisch geformten Andenken, das nach Art eines Altärchens Giebel und Fialen hat; auf dem Hute des ausruhenden Pilgers an der Kirchenabsis bemerkt man ein ebensolches Stück. Vielleicht enthält es die Abbildung des vielverehrten „sacro bambino", einer Holzskulptur, welche das Christuskind nach Art eines Wickelkindes darstellt und in der Kirche „Ara coeli" auf dem Kapitol aufbewahrt wird. Die Pilgerin mit der Kürbisflasche, welche vom Rücken gesehen wird, hat die Abzeichen an ihrem Mäntelchen befestigt. Ein anderes Emblem, die zwei gekreuzten Schlüssel, das Hoheitszeichen des Kirchenstaates, wird von Männern und Frauen meist am Kleide auf der rechten oder linken Schulter getragen; in kleinerer Form findet es sich jedoch auch auf dem Pilgerhute mit der päpstlichen Tiara vereint. Ausnahmsweise tritt bei der Frau, die den Römer frägt, an die Stelle des einen Schlüssels ein kurzer Pilgerstab, den man an den beiden Knäufen des Griffes erkennt. Bei dem Meister L F erscheint nur ein einziges, auf dem Rücken getragenes Pilgerabzeichen, nämlich zwei gekreuzte Pilgerstäbe von der kurzen Form, welche ganz unseren Spazierstöcken gleicht. Holbein und der unbekannte Meister bevorzugen bei ihren Pilgergestalten diese Art von Stöcken, während Burgkmair den Wallfahrern mannslange Stäbe nach Art unserer Gebirgsstöcke in die Hand giebt.

Vorzüglich passt zum Basilikabild und seinen Pilgergruppen die Geschichte der hl. Ursula mit den 11000 Jungfrauen, welche auf den beiden Seitenflügeln des Triptychons zur Darstellung kommt. In der mittelalterlichen Sage wurde nämlich die Ursulalegende zu einer grossartigen romantischen Romwallfahrt umgedichtet.

Die goldene Legende erzählt: In Britannien war ein christlicher König, Namens Nothus oder Maurus, der eine Tochter Namens Ursula hatte. Ein mächtiger heidnischer König von England wollte seinen einzigen Sohn mit der Jungfrau vermählen. Er schickte Boten, zu werben mit Versprechungen und Drohungen. Auf göttliches Geheiss knüpfte Ursula an ihre Einwilligung eine schwierige Bedingung, die entweder den heidnischen König von seinem Vorhaben abbringen oder Gelegenheit zur Ausbreitung des Glaubens geben sollte. Sie verlangte für ihre Umgebung zehn auserlesene Jungfrauen und als Gefolgschaft für sich und jede der zehn Gefährtinnen eine Schar von tausend Jungfrauen, ferner Ausrüstung von Schiffen und eine Frist von drei Jahren zur Weihe ihrer Jungfrauschaft; der Prinz sollte in dieser Zeit getauft und im Glauben unterrichtet werden. Man ging auf den Vorschlag ein, der Prinz liess sich sofort taufen und beschleunigte die Erfüllung von Ursulas Wünschen. Ursulas Vater aber stellte Männer zum Geleite der Prinzessin und ihres Heeres. Von allen Seiten strömten Jungfrauen und Männer zu diesem grossen Schauspiel zusammen. Auch Bischöfe kamen, darunter Pantulus, Bischof von Basel. Auf eine briefliche Mitteilung hin schiffte auch St. Gerasina, Königin von Sicilien, Ursulas Tante, die ihren Mann aus einem Wolf in ein Lamm verwandelt hatte, mit ihren vier Töchtern und einem Söhnchen nach Britannien, um an der Pilgerfahrt teilzunehmen. So kamen Jungfrauen aus den verschiedensten Gegenden, und Ursula bekehrte sie alle zum Glauben. Mit günstigem Wind fuhren sie eines Tages nach Tyella, einer Hafenstadt Galliens, und gelangten von da nach Köln, wo ein Engel des Herrn der hl. Ursula erschien und ihr vorhersagte, sie würden alle unversehrt hierher zurückkehren und daselbst die Martyrkrone erhalten. Auf des Engels Mahnung hin fuhren sie gegen Rom, landeten in Basel und verliessen dort ihre Schiffe, um die Romreise zu Fuss fortzusetzen. Bei ihrer Ankunft freute sich der Papst Cyriakus sehr, da er

selbst aus Britannien stammte und Verwandte unter der Schar hatte und bewillkommnete sie mit dem gesamten Klerus unter vielen Ehrenbezeugungen. Bei Nacht erhielt er die Offenbarung von der Martyrpalme, die den Jungfrauen beschieden war. Er behielt das Geheimnis für sich und taufte viele aus der Schar, die noch nicht getauft waren. Ein Jahr und elf Monate hatte er als neunzehnter Nachfolger des hl. Petrus die Kirche regiert, als er in öffentlicher Versammlung den Entschluss kundgab, seine Würde niederzulegen. Er weihte an seiner statt einen heiligen Mann, namens Amitus, zum Papst; der römische Klerus, der hierüber unwillig war, tilgte seinen Namen aus dem Verzeichnis der Päpste und der Chor der Jungfrauen verlor in Rom das bisherige Ansehen. Zwei gottlose römische Fürsten fürchteten eine ungemein schnelle Verbreitung der christlichen Religion infolge dieser Romfahrt der Jungfrauen; daher schickten sie eine Botschaft an den Hunnenfürsten Julius, einen Verwandten von ihnen, er möge mit einem Heere nach Köln ziehen und die Pilgerinnen des christlichen Glaubens wegen töten. Cyriakus verliess mit den Jungfrauen die ewige Stadt; es folgte ihnen der Kardinalpriester Vincentius und der Brite Jakobus, der sieben Jahre Erzbischof von Antiochien gewesen war, ebenso die Bischöfe von Lucca und Ravenna. Ursulas Bräutigam Ethereus kam auf göttliches Geheiss mit seiner Mutter, seiner Schwester und dem Bischofe Clemens den Jungfrauen bis Köln entgegen. Bei denselben befand sich auch Marculus, der Bischof von Griechenland mit seiner Nichte Constantia, der Tochter des Kaisers Dorotheus von Konstantinopel, die auf eine Vision hin nach Rom gekommen waren. Als man in Köln ankam, war die Stadt von den Hunnen besetzt. Die Barbaren wüteten wie Wölfe gegen die Wehrlosen und machten alle nieder. Als letzte wurde Ursula von dem verschmähten Fürsten mit einem Pfeile erschossen. So geschehen im Jahre des Herrn 238. Manche meinen aber, dieser Zeitansatz stimme nicht. Es gab damals noch kein Reich von Sicilien oder Konstantinopel. Richtiger glaubt man darum, das Martyrium habe erst lange nach Konstantin stattgefunden, als die Hunnen und Gothen wüteten, zur Zeit des Kaisers Marcian, wie es in einer Chronik heisst, der im Jahre 452 regierte. — Für die geschichtliche Forschung bietet die Ursulalegende ein fruchtbares Feld. Die offizielle kirchliche Ueberlieferung, die sich in den liturgischen Büchern ausspricht, blieb von den volkstümlichen Legenden nicht lange unabhängig. Ursuards Martyrologium (um 875) nennt nur zwei Jungfrauen mit Namen und fügt bei: „mit mehren andereren“: das Kölner Kalendar aus dem 9. Jahrhundert zählt elf Jungfrauen namentlich auf ohne weiteren Beisatz. Wir besitzen eine Predigt auf das Kölner Jungfrauenfest aus der Zeit zwischen 731—839, worin es heisst, man habe keine bestimmte Ueberlieferung: manche liessen die Jungfrauen aus dem Orient stammen, der Verfasser entscheidet sich für Britannien als Heimatland der Martyrinnen und für die Verfolgungszeit unter Diokletian, ohne stichhaltige Gründe vorzubringen. Die Verehrung von Reliquien in verschiedenen Städten Bataviens thut nichts zur Sache. Bezüglich der Zahl redet der Prediger von „weniger als 12000“ im Vergleich mit den 12 Legionen Engeln, die in der Schrift bei Christi Gefangennahme erwähnt werden. Seit Mitte des 10. Jahrhunderts steht die Zahl 11000 fest, dringt in die Antiphonen des Kölner Breviers ein und erscheint in der Leidensgeschichte der hl. Jungfrauen, die zwischen 900 bis 1050 verfasst wurde.[168] Schwerlich entstand die Annahme von Tausenden durch die Schreibweise: XI M. Virgines, was sowohl „elf Martyrjungfrauen“ als „elf tausend Jungfrauen“ bedeuten kann. Die Leidensgeschichte („Regnante Domino“) aus dem 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts wurde verdrängt durch die Ursulalegende der hl. Elisabeth von Schönau, welche das Dunkel durch ihre Visionen aufhellen wollte. Die Abfassungszeit liegt zwischen den Jahren 1160 und 1165. Die Erzählung der Seherin entsprach dem Geiste der Zeit ungemein und war seit Ende des 12. Jahrhunderts im ganzen Mittelalter die herrschende. Die Ursulalegende wurde unter Elisabeths Schriften am meisten gelesen. Woher bezog aber die Nonne ihr neues Material? Der Vorgang ist kulturgeschichtlich sehr interessant. „Im Jahre 1156 bekam die Ursulalegende einen Anstoss, der zu ihrer Ausbildung und Erweiterung durch Ausschmückungen nichthistorischer Art beitrug. Man hatte in diesen Jahren vor den Mauern Kölns auf dem sogenannten Blutfelde zahlreiche Gebeine von Männern und Frauen gefunden und ausgegraben. Man erinnerte sich dabei an die von Köln stets genährte Ursulalegende, der

Schritt lag nahe, diese Gebeine für die der erschlagenen Frauen und Jungfrauen, der hl. Ursula und ihrer Genossinnen, zu halten. Man suchte möglichst viel Gebeine auszugraben. Die Sache fand an Abt Gerlach vom Heribertuskloster zu Deuz einen warmen Befürworter. Derselbe stand bis 1161 diesem Kloster vor. Ein thätiger Helfershelfer war der Glöckner Theoderich. Die Entdecker der Gebeine legten zahlreiche Täfelchen vor, die angeblich die Namen der Erschlagenen

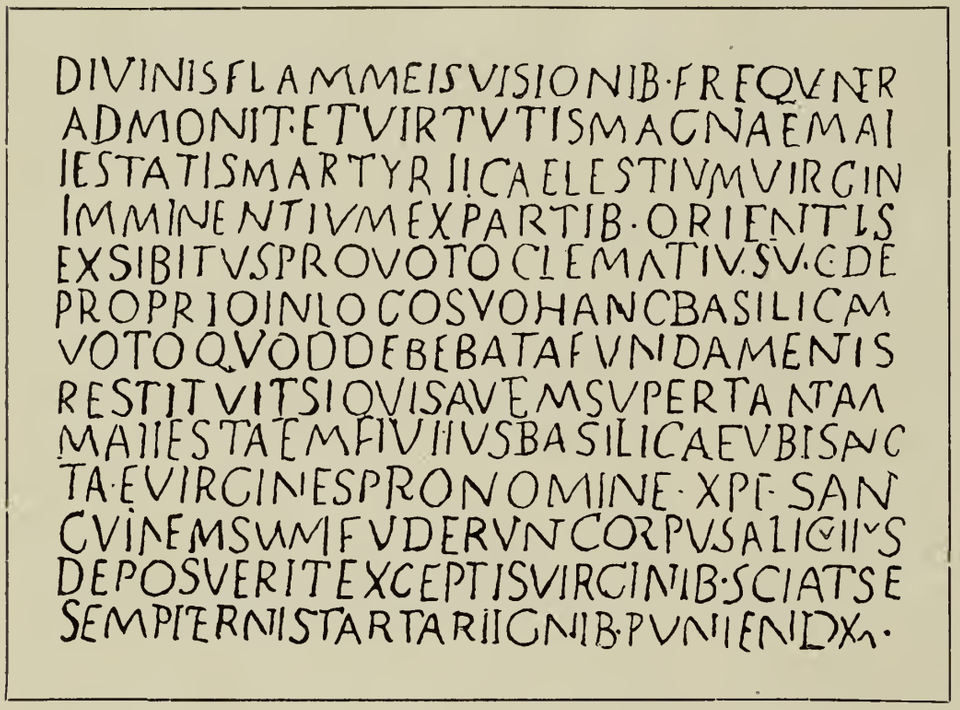

Abb. 83. Altchristliche Inschrift in der Ursulakirche zu Köln.

enthielten. Ekbert (ein Mönch, der Bruder Elisabeths und Bearbeiter ihrer Visionen) hatte wohl durch seine Beziehungen zu Köln Kunde von der Sache erhalten und teilte diese seiner Schwester mit. Abt Gerlach nährte bei beiden die Sache. Bereits 1156 brachte Ekbert aus Köln die Reliquien des hl. Constantin nach Schönau (bei Goarshausen, in der jetzigen Diöcese Limburg). Bei Elisabeth wirkte der Reliquienfund derart anregend, dass sich dieselbe ganz der Identifizierung der gefundenen Gebeine mit denen der Elftausend hingab. Ob sie dieses aus sich oder auf Anregung Ekberts und Gerlachs that, wissen wir nicht. Das aber steht fest, dass Elisabeth im Eingange ihrer betreffenden Visionen angiebt, sie habe die Veröffentlichung ihrer Gesichte auf Anregung hervorragender Männer unternommen. Elisabeth hatte jedenfalls von älteren Ueberlieferungen über Ursula gehört und benützte solche. Sie hatte Visionen über die Sache, die von Ekbert in das der Zeit entsprechende Gewand gekleidet wurden. Ein einfacher Fundbericht konnte der Sache keinen Vorschub leisten, wohl aber eine Benutzung der Visionen Elisabeths als Erzählung von Heiligen, die derselben erschienen waren. Hier ist eine neu erstandene Heilige, Verena, von der früher bekannten dieses Namens verschieden, die dem Ganzen den Stempel höherer Offenbarung aufdrücken musste. Dieselbe erscheint nach Uebertragung ihrer Gebeine der Elisabeth und berichtet derselben in Visionen den ganzen Hergang beim Tode der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen, des Papstes Cyriakus, verschiedener Bischöfe und Martyrer. Die unglaublichsten Dinge werden in diesem Gewande berichtet, historische Thatsachen und Personen geradezu erfunden oder aus den verschiedensten Jahrhunderten ohne historische Prüfung zusammengeworfen. Die Verhältnisse kirchlicher Einrichtungen des 12. Jahrhunderts übertrug man auf die Zeiten des 3. Jahrhunderts, darunter die Existenz von Erzbischöfen, Königen von England und Cardinälen. Dieses kennzeichnet die Ursulalegende völlig als Machwerk, keineswegs als Offenbarung.“ [169] Der rätselhafte Papst Cyriakus ist eine Erfindung für Elisabeths Ursulalegende. Die seltsame Wallfahrt nach Rom, die Begleitung der Jungfrauen durch Männer, nichts erregte bei den mittelalterlichen Lesern Anstoss. Ein vom Abte Gerlach oder dem Sakristan Theodorich zu Köln verfasster Fundbericht enthielt die Namen der erhobenen Heiligen, die bei Elisabeth wiederkehren; das Uebrige ergänzte die Phantasie der Seherin. Ekbert, der eigentliche Verfasser der Legende, hielt die Fundberichte und die Angaben seiner Schwester für glaubwürdig; eine absichtliche Fälschung wollte er nicht liefern. Seine Geschichtskenntnisse müssen sehr gering gewesen sein und die Unterscheidung einer echten christlichen Inschrift von einer ge-

machten darf man im 12. Jahrhundert nicht verlangen. Das Monogramm Christi erklärt Ekbert für den Namen einer Frau Axpara. Die gefundenen Inschriften sind plumpe Fälschungen, die den Ausgräbern und den damit verbundenen Personen zur Last fallen. Die Erhebung von Gebeinen dauerte im 13., 14. und 15. Jahrhundert fort. Elisabeths Ursulalegende erfuhr in den Jahren 1184 bis 1187 eine starke Erweiterung durch den Mönch Hermann von Steinfelden. Im Vergleich mit Hermanns Leistung ist der ursprüngliche Heiligenkatalog der ersten Ausgrabungen noch dürftig zu nennen. Die ganze Legende und namentlich der Papst Cyriakus erregte jedoch schon im Mittelalter vereinzelte Bedenken; abfällige Stimmen werden laut um 1320, 1418, 1489 und Baronius verwarf die ganze Wallfahrtsgeschichte.

Glücklicherweise besitzen wir eine altchristliche Inschrift über die Martyrjungfrauen, deren Echtheit aus paläographischen Gründen über allen Zweifel erhaben ist. Sie befindet sich in der St. Ursulakirche zu Köln an der Südseite des Chores und stammt vielleicht noch aus dem 4. Jahrhundert. Der Stil ist, wie häufig bei Inschriften aus dieser Zeit, schwerfällig und schliesst Missverständnisse nicht aus. Ich neige mich der Ansicht zu, dass Aegidius Müller in seinem Schriftchen „Das Martertum der thebäischen Jungfrauen in Köln (Köln, Schafstein 1896)“ die richtige Uebersetzung gegeben hat, wodurch verschiedene Folgerungen Friedrichs wegfallen. Die Inschrift lautet (Abb. 83):

„Durch göttliche flammende Erscheinungen häufig ermahnt und durch die Wunder des hochherrlichen Martyriums der himmlischen in der Nähe ruhenden Jungfrauen aus dem Morgenlande zu einem Gelübde veranlasst hat Clematius, ein Mann senatorischen Ranges, aus seinen Mitteln auf eigenem Grund und Boden diese Basilika gemäss dem ihn verpflichtenden Gelübde von Grund aus wieder errichtet. Wenn aber jemand in dieser hochherrlichen Basilika, wo die heiligen Jungfrauen um des Namens Christi willen ihr Blut vergossen haben, die Leiche irgend welcher Person, mit Ausnahme der Jungfrauen, beerdigen würde, so möge er wissen, dass er mit dem ewigen Feuer der Hölle bestraft werden solle.“ Früher liess man nicht die Jungfrauen, sondern den Stifter Clematius aus dem Orient stammen und glaubte, der letztere habe seine Basilika als Begräbnisstätte für gottgeweihte Jungfrauen, etwa die Nonnen des Ursulaklosters, reserviert, während wahrscheinlich unter den Jungfrauen, die beigesetzt werden dürfen, lediglich die ausgegrabenen Gebeine der Martyrinnen gemeint sind. Im Jahre 355 waren die Franken in das niederrheinische Gebiet eingefallen und hatten wahrscheinlich die Basilika zerstört, die Clematius wieder aufbaute. Die Verfolgung morgenländischer Christen in Köln, wo die Stadtbevölkerung noch heidnisch war, bezieht Müller auf das Martyrium der thebäischen Soldaten um das Jahr 287. Das römische Heer bestand damals aus Berufssoldaten, die ihr ganzes Leben dienten und verheiratet waren, weswegen neben dem militärischen Standquartier eine Kolonie für die Familienangehörigen der Soldaten eingerichtet war. Als die thebäische Legion an den Niederrhein kam, hatte sie Standquartiere in Trier, Bonn, Köln und Xanten. Als die Soldaten in Köln den heidnischen Eid und die vorgeschriebenen Götteropfer verweigerten, werden auch ihre weiblichen Angehörigen mit ihnen gemeinschaftliche Sache gemacht haben und dem Tode verfallen sein. Auffallend ist hierbei die beständige Bezeichnung Jungfrauen, obwohl nach dieser Annahme auch Frauen den Martyrtod erlitten. Verschiedentlich wurden in Köln Skelette ausgegraben, deren Schädel mit je einem 3 bis 5 Zoll langen Nagel durchbohrt waren, eine Art der Hinrichtung, welche besonders der römische Präfekt Rictiovarus, ein wütender Christenverfolger, in Anwendung brachte. Aehnlich wie sich über der Grab- und Marterstelle thebäischer Soldaten die Gereons-Basilika erhob, so wurde über dem Grabe der Jungfrauen eine Kirche erbaut, die später nach St. Ursula benannt wurde. Jedenfalls wird durch die clematianische Inschrift der historische Charakter der Kölner Martyrinnen genügend gewährleistet. Auch das Entstehen der späteren fabelhaften Ursulalegende lässt sich erklären. Der Verfasser der oben genannten Predigt auf das Fest der Kölner Jungfrauen hatte Britannien als ihre Heimat bezeichnet und als Führerin eine Königstochter Vinnosa oder Pinnosa genannt. Nachdem nun allgemein die Ansicht eingebürgert war, die Martyrinnen seien aus England gekommen, lag es nahe, in der Sage und Geschichte des Landes nach Anhaltspunkten zu suchen. In einem britischen Sagenbuche, das auch die Märe von König Artus und seiner Tafelrunde

Abb. 84. Die Hauptpersonen der Ursulalegende. Santa Croce. Burgkmair.

enthält, findet sich nun eine Erzählung, die mit geringen Aenderungen für eine Jungfrauenlegende zu gebrauchen war. Es genügt den Inhalt der Sage zu hören, um den Zusammenhang mit der Ursulalegende zu verstehen; sogar die Namen sind dieselben. „Nachdem Conanus", so erzählt die britannische Sage, „Armorika (die Bretagne) erobert hatte, wollte er seinen Soldaten Frauen verschaffen, damit sie Erben erhielten, die später das Land bewohnen sollten. Um aber keine Verbindung mit den Galliern einzugehen, beschloss er, von der Insel Britannien Weiber kommen zu lassen, um sie mit diesen zu verheiraten. Er sandte deshalb Boten nach der Insel Britannien zu Dionotus, dem Könige von Cornwallis, der seinem Bruder Caradokus in der Regierung nachgefolgt war, damit dieser dafür Sorge tragen möchte. Dieser war hochadelig und sehr mächtig, denn ihm hatte Maximian die Herrschaft über die Insel anvertraut. Er hatte aber eine Tochter von wunderbarer Schönheit, mit Namen Ursula, die Conanus vor Allem zur Ehe begehrte. Als Dionotus die Boten des Conanus vernommen, wollte er seinem Wunsche entsprechen; er sammelte in den verschiedenen Provinzen 11000 Töchter von Adeligen und aus der niedrigen Bevölkerung 60000 und liess sie alle in der Stadt London zusammenkommen. Auch liess er von den verschiedenen Küsten Schiffe herbeischaffen, auf denen sie zu ihren zukünftigen Männern übersetzen sollten. Wenn dieses auch Vielen aus der Schaar gefiel, so missfiel es doch auch Vielen, die mehr ihre Eltern und ihr Vaterland liebten. Auch waren vielleicht einige darunter, welche die Jungfräulichkeit der Ehe vorzogen und lieber in jedem Lande den Tod erleiden, als auf diese Weise sich Reichtum erwerben wollten. Nachdem die Schiffe in Bereitschaft gestellt waren, stiegen die Jungfrauen in dieselben und fuhren die Themse hinab ins Meer. Als sie aber ihre Segel gegen das armorikanische Gebiet

Abb. 85. Der wilde Schütze. Santa Croce. Burgkmair.

gerichtet hatten, erhoben sich widrige Winde und zerstreuten in Kurzem die ganze Flotte. Die Schiffe waren so auf dem Meere in grösster Gefahr, der grösste Teil ging zu Grunde; die aber der Gefahr entgingen, wurden an fremde Inseln getrieben und von einem unbekannten Volke getötet oder in die Sklaverei geführt. Sie waren nämlich dem grausamen Heere des Guanius und Melga in die Hände gefallen, die auf Befehl Gratians die Völker am Meeresufer und in Germanien in heftigen Kriegen überwunden hatten. Guanius war König der Hunnen, Welga der Pikten, die Gratian herbeigerufen und nach Germanien geschickt hatte, um die zu bekämpfen, welche dem Maximian günstig gesinnt waren. Wie sie nun durch die Küstenländer streiften, stiessen sie auf die vorgenannten Jungfrauen, die dort gelandet waren. Da sie deren Schönheit erblickten, wollten sie dieselben zur Unzucht gebrauchen, und da die Jungfrauen sich dem widersetzten, stürzten die Wüteriche auf sie los und machten den grössten Teil derselben nieder.“ Es handelt sich hier nicht um ein historisches Ereignis, wie Baronius meinte; die Bretagne wurde erst viel später von den Briten erobert. Es ist eine britische Volkssage, welche im 9. oder 10. Jahrhundert zur Ursulalegende umgearbeitet wurde.

Burgkmair bemühte sich, dem schwer zu behandelnden Legendenstoff möglichst gerecht zu werden. Er malte elf Schiffe, von Jungfrauen dicht besetzt, worunter die vornehmen auf beigegebenen Spruchbändern mit Namen genannt werden. Da giebt es Königinnen, Fürstinnen und Gräfinnen; am merkwürdigsten ist die Inschrift über dem untersten Schiffe des linken Flügels: „Gerasina ain Kinig von Sicilia ist ain fra(u) gewöst“. Ueber den Schiffsrand hängen bunte Teppiche herab, auf denen die Wappen der vornehmsten Insassen prangen. Die Jungfrauen jedes Schiffes haben eigene Frisur und Tracht, eine Uniform, welche nur durch den königlichen Schmuck der betreffenden Führerin übertroffen wird. Für die Kostümgeschichte sind diese Darstellungen wichtig. (Abb. 81 und 82.) Jedes Schiff hat einen unverhältnismässig hohen Mastbaum, auf dessen Spitze der Mastkorb angebracht ist; gewaltige Taue verbinden Mast und Schiffswände. Ein einziges grosses Segel fängt den Wind. Die meisten Schiffe haben ihre Segel eingezogen, um uns den Ausblick auf die Stromlandschaft nicht zu versperren. Eine Flotte von elf Schiffen konnte im Strombette der Breite nach nicht aufgestellt werden; darum lässt Burgkmair zur Linken einen Nebenfluss einmünden, so dass die Flotte vor unseren Augen paradieren kann. Die Barbaren, nur durch vier wilde Krieger vertreten, stehen im Vordergrunde. Zwei behelmte Hunnen haben eine Harpune auf das nächstgelegene Schiff geworfen und ziehen dasselbe ans Ufer. Ein gepanzerter Bogenschütze ist eben im Begriff einen Pfeil abzuschnellen. Bereits wurde die Gräfin Odilia von einem Pfeile in die Seite getroffen; jammernd erhebt sie beide Hände zum Himmel. Die Königin Lucia in der Mitte des Schiffes ringt die Hände und blickt voll Angst auf die Barbaren, während ihre Nachbarin, die Fürstin Benedicta, mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen ihre Zuflucht zum Gebete nimmt. Mit gefalteten Händen erwarten auch die Hauptpersonen der ganzen Pilgergesellschaft auf dem grossen Schiffe in der Mitte des Stromes ihr Schicksal. Besondere Aufregung spricht sich in ihren Zügen nicht aus, sie verharren in feierlicher Ruhe; die prächtigen Gewänder und der reiche Schmuck passen besser zu einem Prunkaufzug als zu einer Pilgerfahrt. (Abb. 84.) Da ist „Sancta Ursula, ain Kinigin, geboren von Pritania und Ericherus ir Gemachel, eines Kinigs Sun von Engeland“, ferner der Papst Ciriacus mit einer herrlichen Tiara, trotzdem er auf die päpstliche Würde verzichtete, ausserdem der Kardinal Vincentius und die Bischöfe Simplicius und Mauricius. Am Ufer im Hintergrunde breitet sich die Stadt Köln aus; die Stadtmauer ist durch niedrige runde Türme mit zuckerhutförmigem Helme bewehrt. Am Landungsplatze erhebt sich ein viereckiger, zinnengekrönter Mautturm, der aus der deutschen Architektur ganz herausfällt und an italienische Vorbilder erinnert. Bewaffnete Hunnen springen am Ufer umher.

Der wilde Schütze im Vordergrunde des linken Flügels (Abb. 85) bringt uns die Entstehungszeit des Bildes zum Bewusstsein. Damals (um 1504) beschäftigten die Wilden des eben entdeckten Amerika die Phantasie der Künstler. Burgkmair war sehr erfinderisch in solchen Typen. Es soll wohl der Hunnenfürst selbst sein, der hier auf die wehrlosen Pilgerinnen Jagd macht. Stellung und Bewegung dieser Gestalt ist merkwürdig verunglückt; nicht einmal der Pfeil ist auf der

richtigen Seite des gewaltigen Bogens angelegt. Die Körperdrehung, die Burgkmair darstellen möchte, übersteigt sein Können. Die Richtung der Beine, die Neigung und Wendung des Oberkörpers, alles ist verzeichnet. Trotzdem muss Burgkmair eine Probe am Modell vorgenommen haben; die im Gürtel steckenden Pfeile bilden infolge der Körperdrehung die Figur eines Pfauenrades, worauf der Künstler ohne Naturbeobachtung nicht gekommen wäre. Die Ausstattungsweise des Vordergrunds kennen wir bereits. Rasenflächen, mannigfache Gräser und Kräuter wechseln ab mit niedrigem Gesträuch. Ein paar sorglose Vögel gehören dazu. Der abgebrochene Baumstamm scheint besonders deswegen gut angebracht, weil ein ganzer Baumstamm die Schiffsgesellschaft verdecken würde.

Prächtig ist der Ausblick auf die Stromlandschaft in der Ferne (Abb. 86). Man möchte meinen, Burgkmair habe die Eindrücke einer Rheinreise verwertet. Auf dem hohen felsigen Ufer erheben sich feste Burgen: unten dicht am Wasser, das von Kähnen belebt ist, liegt eine Kapelle. Auf der andern Stromseite gewahrt man in bedeutender Entfernung die Türme eines Städtchens wie Bingen am Rhein. Der Strom macht eine Biegung, ein Kunstgriff, wodurch sich der Maler perspektivische Schwierigkeiten erspart.

Abb. 86. Stromlandschaft. Santa Croce. Burgkmair.

Wollen wir die Fortschritte ermessen, die der junge Burgkmair gegenüber der früheren Augsburger Kunst in der Landschaftsmalerei machte, so müssen wir Bezug nehmen auf die gleichzeitige lokale Handschriftenillustration, welche sich in Augsburg erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelte. Allen wünschenswerten Aufschluss hierüber geben die Forschungen von Ernst Wilhelm Bredt (der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert, Strassburg, Heitz 1900). Die mittelalterliche Buchmalerei zeigt uns die Durchschnittskultur einer Zeit, einer Gegend; grosse künstlerische Individualitäten befassen sich nicht damit. Am Oberrhein und im Schwäbischen entstand in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine eigenartige Handschriftengruppe, deren rohe, skizzenhafte, aber frische Mal- und Darstellungsweise die alte Technik und Formensprache immer bewusster vernachlässigte und verachtete. Diese Stilentwicklung dringt von der Südwestecke Deutschlands nach Augsburg und Bayern vor. In der Reichsstadt war schon vor 1450 die Wandmalerei an Türmen und Häusern gepflegt worden, eine Kunstweise, welche naturgemäss allen kleinlichen Detailkram ausschliesst und den Sinn für grosszügige bildliche Auffassung zu wecken geeignet ist. Aus diesen Strömungen erklärt es sich, dass auch die Augsburger Miniaturen den neuen realisti-

schen Zug erkennen lassen, welcher zwischen 1440 und 1460 einen völligen Umschwung in der Malerei bedingte. Die Brüder Hector und Georg Mülich kennen wir als Maler

Abb. 87. Christus am Kreuze. Santa Croce. Burgkmair.

profaner Handschriften. Der Landschaft wird in ihren Darstellungen eine grosse Rolle zugewiesen, was für ihren Stil wesentlich scheint. In Betracht kommt die illustrierte Geschichte Alexanders des Grossen aus dem Jahre 1455, die sich jetzt in der Münchener Staatsbibliothek befindet, sowie zwei illustrierte Exemplare der Chronik Meysterlin's, wovon jetzt das eine zu Augsburg in der Stadtbibliothek, das andere zu Stuttgart in der kgl. Hofbibliothek verwahrt wird. Die Mülichs suchen Landschaft und Innenraum möglichst zu vertiefen und wollen uns ein möglichst grosses und tiefes Gebiet im Bilde überschauen lassen. In der Landschaft wird die Architektur bevorzugt, wie denn die Türme Augsburgs schon ziemlich richtig, wenn auch aus Lokalpatriotismus etwas zu hoch,

wiedergegeben werden. Georg Mülich, der geschicktere Künstler, entwirft eine schöne schwäbische Landschaft, wo er die Erbauung Augsburgs durch die Vindelicier schildert. Der Bach biegt um den Berg, an dessen Fuss die Kolonie liegt, und fliesst ganz im Vordergrunde vorbei. Eine sonnige, wald- und wiesenreiche Hügellandschaft dehnt sich in die Ferne. Und doch ist diese Landschaftsmalerei frei von allem niederländischen Einfluss! Flämische Bilder kamen allerdings auch nach Augsburg, wie die Altartafel für den Frohnaltar von St. Ulrich und Afra beweist, die nach Franks Annalen im Jahre 1455 für 200 Gulden erworben wurde. Allein die Handschriftenillustration ging in Wiedergabe der Landschaft der Tafelmalerei überhaupt voraus. Georg Mühlich weiss bereits mit einem einzigen Tone der Entfernung Rechnung zu tragen, während Dierck Bouts drei Töne für die drei Landschaftsgründe verwendet; der Augsburger sieht die Landschaft, trotz des hochgenommenen Horizonts einheitlich, während die Schüler van Eycks die vorderen Gegenstände vergrössern und die fernliegenden so deutlich ausführen, als hätten sie dieselben nicht mit dem blossen Auge, sondern mit einem Fernrohr beobachtet. Reicher als die profane ist die kirchliche Buchkunst. Als Miniaturenmaler für liturgische Handschriften that sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Augsburg Georg Beck mit seinem Sohne hervor. Ein Augsburger Psalterium vom Jahre 1495, ursprünglich dem Kloster St. Ulrich und Afra gehörig, jetzt in der Stadtbibliothek, zeigt herrlichen Initialenschmuck. Von überraschender Grösse und Majestät ist die Gestalt des segnenden Gott Vaters. Er schreitet auf dem Gipfel eines Berges dahin, der Wind hat über seinen schweren Mantel keine rechte Gewalt. Die Himmelskugel mit Sonne, Mond und Sternen wird fast von der erhobenen Rechten des Weltschöpfers berührt, während sich tief zu seinen Füssen eine weite, wechselvolle Landschaft ausbreitet. Man sieht, Burgkmairs Vorliebe für das Landschaftliche war in der vorausgehenden Kunstentwicklung Augsburgs begründet; der Sinn für das Grosslinige, Grosszügige und Stimmungsvolle war bereits erwacht. Es bedurfte nur eines koloristischen Talentes, wie

Abb. 88. Christus am Kreuze. Detail.

Burgkmair es besass, um die vorhandenen Keime und Ansätze zu entwickeln. Was der junge Künstler in den Landschaften der scenenreichen Basilikenbilder nicht ohne Erfolg versuchte, erreichte er später in ungeahnter Vollendung auf dem Flügelaltar von 1519 in der Augsburger Galerie, wo die mächtige Wirkung der gross aufgefassten Kreuzigungsgruppe auf der einheitlichen ernsten Stimmung der weiten Landschaft beruht.

Von der späteren Darstellung des Gekreuzigten unterscheidet sich die Passionsscene unseres Basilikabildes von Santa Croce in vielen Dingen. (Abb. 87.) Zwar ist auch hier die Landschaft nicht bedeutungslos, aber sie tritt zurück gegenüber den grossartigen Gruppen unter dem Kreuze. Der Horizont liegt bedeutend über den Köpfen der stehenden Personen, eine Anordnung, welche es dem Künstler ermöglicht, in solcher Höhe noch einen Ausblick in die Ferne zu geben. Ueber die Art des Georg Mülich ist Burgkmair noch nicht hinausgekommen: er entrollt die Landschaft auf der Bildfläche der Höhe nach, wie jede primitive Kunst es thut, nur bemüht er sich

dieses perspektivische Unvermögen durch allerlei Kunstgriffe zu verdecken. Den hohen Horizont will uns Burgkmair dadurch begreiflich machen, dass er die Passionsscene in eine Bodensenkung verlegt und unmittelbar hinter dem Kreuze den auch bei Mülich beliebten Hügel ansteigen lässt, der die Stadt Jerusalem stark überschneidet. Ein ungeübtes Auge wird sich leicht mit der Absicht des Künstlers zufrieden geben. Der Aufblick zu den weitgedehnten Höhenrücken mit den Bergspitzen in der Ferne gefällt durch seine Eigenart. Bei dem Stadtbild von Jerusalem will Burgkmair zeigen, was er vom Orient weiss. Sämtliche Häuser haben flache Dächer mit Ausnahme der Kuppelbauten; ein hochragender Turm mit flachem Abschluss darf nicht fehlen. Durch die mit Arkaden und Zinnen versehene Stadtmauer führt ein massiver Thorbau ins Freie.

Zwischen Erde und Himmel, von einer Wolkengloriole umgeben, hängt der Erlöser am Kreuze; eben hat er den letzten Atemzug gethan, das Haupt geneigt und den Geist aufgegeben. Die müden Augenlider sind geschlossen, die erstarrten Lippen halb geöffnet. Ein kurzgeschnittener Bart umrahmt das Antlitz, während das dichte Haupthaar aufgelöst auf den Nacken herabfällt; nur eine Locke glitt nach vorn über die rechte Schulter, gleichsam eine weiche Unterlage für das geneigte Haupt, das jedoch nur mit dem Kinn auf dem Schlüsselbein aufliegt, da der straff gespannte linke Halsmuskel keine grössere Senkung zulässt. Ein breites Geflecht von starken Dorngerten krönt das Haupt, zahlreiche Blutstropfen rollen über die Stirne herab. Die grosse Scheibe mit dem Kreuznimbus stimmt zu dieser malerischen Auffassung, welche bei aller Todesschwäche die Majestät des Gottessohnes nicht vergisst. (Abb. 88.) Dieses feine Masshalten in der Darstellung des schrecklichen Erlösungstodes darf jedoch dem Künstler nicht als bewusste persönliche Leistung angerechnet werden. Die Entwickelungsstufe des lokalen Stiles, die Geschmacksrichtung der Zeit und das beschränkte Gestaltungsvermögen des betreffenden Malers müssen in Betracht gezogen werden. Ein „Haupt voll Schmerz und Wunden", wie es Dürer erfasste, dessen Züge das tiefste seelische Leid nicht bloss ahnen lassen, sondern deutlich offenbaren, lag ausserhalb des Bereiches der Burgkmair'schen Kunst. Die Meisterschaft, die uns erfreut, liegt in der harmonischen Zusammenstimmung aller Teile des Bildes; unser Gefühl müsste jede Aenderung in realistischem Sinne als störend ablehnen. Welche Zartheit und Ruhe in der Behandlung des ganzen Körpers! Wie klar sind die einzelnen Gliedmassen ohne alle anatomische Aufdringlichkeit von einander abgesetzt! Die gestreckten Muskeln der Arme, der Sägemuskel an den Seiten, der Rand des Brustkorbes, die durchscheinenden Knochen der Füsse, alles ist schön und wahr gebildet, nichts erinnert an die Gliederpuppe und doch zehrt Burgkmair von altem Gute. So hatte die gothische Plastik den Gekreuzigten unzähligemal gebildet. Eine alte Gewohnheit der Maler ist es, das Ende des Lendentuches anmutig im Winde flattern zu lassen. Bis auf Cimabue († 1300) galt in der kirchlichen Kunstüberlieferung das Uebereinanderlegen der Füsse und deren Befestigung mit nur einem Nagel am Kreuzesstamm als eine ketzerische Neuerung der Albigenser. Im gothischen Stile erlangte diese Darstellungsweise bald die Vorherrschaft, obwohl die Gesichte der heiligen Birgitta († 1373) ausdrücklich zwei Fussnägel bezeugten. Ehedem, um die Mitte des 11. Jahrhunderts, anlässlich des Kirchenstreites zwischen Papst Leo IX. und dem Patriarchen Michael Cärularius von Konstantinopel, bekämpften sich Griechen und Lateiner auch wegen der Kreuzbilder; die Griechen stellten Christus am Kreuze als Sterbenden, die Lateiner als Lebenden dar. Die Griechen warfen ihren Gegnern vor, sie bildeten den Herrn nicht in natürlicher Erscheinung, sondern gegen alle Natur; die Lateiner hingegen wollten in der griechischen Darstellung des sterbenden Christus eher eine Abbildung des Antichrists sehen. In Italien blieb trotzdem der byzantinische Einfluss übermächtig, sodass es zu keinen eigenartigen Schöpfungen kam. Die Vorschriften des auf Manuel Panselinos im 11. Jahrhundert zurückgeführten Malerbuches vom Berge Athos erzeugten in der byzantinischen Kunstübung einen steifen Regelzwang auch für die Kreuzigungsgemälde, so dass bei Ausschmückung der Kirchen eine handwerksmässige Einförmigkeit einriss. Ueberall findet man das bärtige, etwas zur Seite geneigte Gesicht des sterbenden Heilands, den Kreuzesnimbus, den Lenden-

Abb. 89. Die Heiligen unter dem Kreuze. Santa Croce. Burgkmair.

Abb. 90. Mater dolorosa. Santa Croce. Burgkmair.

schurz, das ziemlich breite Trittbrett mit doppelter Fussnagelung, die Schächer rechts und links, Maria und Johannes unter dem Kreuze, sowie den Schädel Adams, der nach der Legende auf Kalvaria begraben sein sollte.[170] Eine grössere Freiheit und Mannigfaltigkeit der Kreuzigungsbilder findet man bei den abendländischen Völkern des Nordens. Die Darstellungen irischer und altbritischer Maler, wie man sie in Handschriften findet, sind freilich phantastisch und ungeheuerlich. Eine irische Handschrift aus dem 8. Jahrhundert, die 967 nach St. Gallen kam, enthält eine Darstellung der Kreuzigung, wo die menschliche Gestalt fast nur als Ornament aufgefasst ist.[171] Ueber dem Querbalken des Kreuzes erscheinen zwei Engel mit Büchern, darunter stehen zwei Soldaten, von denen der eine den Mund des dürstenden Heilands mittels eines Stabes befeuchtet, während der andere mit der Lanze sich zum Seitenstiche anschickt. Das Haupt des Gekreuzigten umgiebt die runde Nimbusscheibe, es fehlt aber noch die Dornenkrone, welche erst seit Fiesole († 1455) und Jan van Eyk († 1470) in der kirchlichen Kunst allgemein üblich wurde. Es sind dies dieselben Maler, welche zuerst die Idee des Leidens betonten und auf das Schmerzvolle im Gesichtsausdrucke des Heilands grössere Sorgfalt verwendeten, während die fränkischen und deutschen Meister des romanischen Stils den Erlöser meist in voller Lebensfrische, ohne jeden Ausdruck des Schmerzes, häufig mit Purpurrock und Königskrone gebildet hatten. Seitdem suchte man auch immer mehr die Personen unter dem Kreuze, namentlich die Mutter des Herrn, Maria Magdalena und Johannes, in rührender, ergreifender Haltung darzustellen; die Schilderung der tiefen Bewegung, welche die heiligen Personen als Augenzeugen ergreift, muss den Eindruck des gewaltigen Dramas auf den Beschauer des Bildes verstärken. Bei Burgkmair kann man jedoch nicht behaupten, dass, wie es mitunter vorkommt, der Gekreuzigte weniger als die Zeugen seines Todes die Blicke des Betrachters fesselt. Schon die halbkreisförmige lichte Wolke, welche den oberen Teil des Kreuzes umgiebt, bildet einen wirkungsvollen Hintergrund für die Gestalt des Erlösers. Auf den Heiland zu schweben in den Lüften vier lebhaft bewegte Engelgestalten, in mancher Beziehung verwandt mit den Engeln auf Holbeins Marienbasilika, welche die Gefühle des Mitleids, der Liebe, der Anbetung und der Ergebenheit durch ihre Geberden bekunden. Der eine verhüllt vor Schmerz sein Gesicht mit beiden Händen, der andere breitet die Arme voll Sehnsucht aus, der dritte betet mit gefalteten Händen, während der vierte, die Arme auf der Brust gekreuzt, vertrauensvoll zum Erlöser emporblickt. Die Teilnahme der Natur am Tode des Gottessohnes wird ausgedrückt durch die verfinsterte Sonnenscheibe und den mit düsterem Gesicht zur Erde niederblickenden Mond. Der dreisprachige Kreuzestitel, der grossenteils vom Nimbus verdeckt wird, ist auf ein mächtiges Pergamentblatt geschrieben, wobei aber die hebräischen und griechischen Buchstaben sinnlos gewählt und an einander gereiht sind. Die breite Ausführung und Anordnung all' dieser Einzelheiten in der

Höhe des Gekreuzigten bildet ein Gegengewicht gegen die figurreichen Gruppen unten zu beiden Seiten des Kreuzes. Zur Rechten des Heilands stehen seine Angehörigen und von ihrem Sohne, während die frommen Frauen, die neben ihr stehen, teils still für sich weinen, teils voll Besorgnis um sich blicken. Hinter Johannes steht ein bärtiger

Abb. 91. Magdalena unter dem Kreuze. Santa Croce. Burgkmair.

Freunde, zur Linken seine Feinde und Peiniger. Johannes stützt die Mutter des Herrn, welche händeringend, mit thränenlosen Augen zum Kreuze emporschaut. Ihr Schmerz ist übergross; sie kann ihr Auge nicht abwenden Mann mit einem Turban auf dem Kopfe, wohl Nikodemus oder Joseph von Arimathäa. (Abb. 89.) Die Gruppe ist sehr geschickt zusammengestellt, so dass Maria den Mittelpunkt bildet: sie trägt einen dunkelblauen.

langen, glockenförmigen, ärmellosen Mantel, der, mit beiden Armen aufgenommen, sich sehr würdevoll ausnimmt, während der helle Saum Abwechslung in den ernsten Farbenton des Kleides bringt. Mit feiner Berechnung lässt der Künstler einen Streifen des weissen Schleiers aus der Kopfverhüllung hervortreten und die Gesichtsfläche umrahmen, um die edlen Züge der Mater dolorosa wirkungsvoll herauszuheben. (Abb. 90.) Anmut und Milde liegen ausgebreitet auf dem zarten Oval des jungfräulichen Angesichtes, die ganze Schönheit und Grösse, womit ein tiefes, unverdientes, aber heldenhaft ertragenes Leid die Züge eines reinen, schuldlosen Wesens verklärt.

Auf den Knieen liegend, umfängt ganz im Vordergrund Maria Magdalena den Fuss des Kreuzholzes mit beiden Armen, schmerzvolle Blicke nach oben sendend. (Abb. 91.) Burgkmair konnte es sich nicht versagen, die reiche Frau aus Bethanien auch an dieser Trauerstätte in einem Prachtkostüm erscheinen zu lassen. Die Farbenfreude seiner Zeitgenossen nahm daran keinen Anstoss. Ein langes Band ist in vielen Windungen um den Kopf und in das lang herabwallende Haar geschlungen. Der farbenreiche, mit grossen gothischen Blumen gemusterte Rock mit breiter Verbrämung ist zweiteilig und wird an der Seite durch eine grosse Agraffe zusammengehalten; der enge Aermel hat am Ellenbogen einen bauschigen Einsatz von leichterem Seidenzeug, der durch Schnüre vor dem Zerreissen geschützt wird. Eine Schleife um die Hüften vollendet das Kostüm.

Einen scharfen Gegensatz zu diesen Gestalten voll Leid und Jammer bilden die Kriegsleute und Pharisäer zur Linken des Heilands. (Abb. 92.) Der Hauptmann, ganz in Stahl gehüllt, steht selbstbewusst da und hört auf die eifrige Rede eines krummnasigen Hebräers, die jedenfalls den Heiland betrifft; darum deutet auch der Geharnischte mit dem Zeigefinger der Rechten auf den Gekreuzigten. In dem blanken Stahl des Schulterstückes spiegelt sich das charakteristische Gesicht des Juden ab, ein Beweis für den realistischen Sinn des Künstlers. Der Jude trägt unter seinem Mantel einen Kettenpanzer und ein grosses Schwert an der Seite. Ungeduldig über die lange Verhandlung klopft ein dicker Pharisäer, mit perlengeschmückter Kappe auf dem Kopfe und doppelt geschlungener Kette um den Hals dem Hauptmann auf den Arm, um sich Gehör zu verschaffen. Die mit Kettenhemd, Harnisch und Stahlhelm ausgerüsteten Soldaten tragen Lanzen mit verschieden geformten Spitzen; zur Abwechslung kommt auch eine Gabel mit zwei Zinken vor. Der dem Kreuze zunächst stehende Landsknecht hat eben mit seinem Spiesse die Seite des Herrn geöffnet und beobachtet mit gefühllosem Blick das herausfliessende Blut und Wasser. Besondere Sorgfalt verwendete Burgkmair auf die Rüstung des Hauptmannes. Er trägt keinen Helm, sondern einen mit Perlen und Edelsteinen reich besetzten, turbanartigen Hut. Seine Gesichtszüge sind rauh und derb gehalten. Am Halse kommt das Kettenhemd zum Vorschein, auf dem die schweren Stücke des Panzers aufliegen.

Die Rüstung ist in allen Teilen genau gebildet und heisst in der Waffenkunde „Maximiliansharnisch", weil der Kaiser selbst diese Form erfand. Schade, dass Helm und Halsberg fehlen, im übrigen vermisst man nichts. Die Brust ist hoch gewölbt, mit starken wagerechten und senkreckten Gräten versehen und mit einigen schlitzförmigen, geritzten Vertiefungen verziert; auf der rechten Brustseite sitzt ein aufschlächtiger Lanzenhaken. An dem vierfach geschobenen Schurz hängen ebenso oft geschobene Beintaschen. Das Armzeug mit grossen Hinterflügen, Vorderarmröhren, Lanzenausschnitt und Stosskragen ist dreimal geschoben; den Ellbogen schirmt ein spitzer Mäusel. Das lange Kettenhemd lässt nicht erkennen, wie oft die Diechlinge (Beinschienen) oben geschoben sind, an den Knieen zählt man vier Geschiebe. Die mehrgrätigen Beinröhren sind mittelst Drehzapfen mit den Diechlingen verbunden. Die Schuhe haben kurze, stumpfe Spitzen, welche die Übergangszeit um 1500 kennzeichnen. Zur Maximiliansrüstung gehören von rechtswegen nach vorn sich verbreiternde Schuhe, Bärenklauen genannt. Der Waffenkenner mag diese Einzelheiten vergleichen mit den fachmännischen Angaben in dem kostbar ausgestatteten Katalog der „Waffensammlung Kuppelmayr" in München (Druck von Knorr & Hirth), dessen Einleitung vom Januar 1895 datiert ist.

Den Gesamteindruck von diesem unserem Burgkmairschen Kreuzbilde aus dem Jahre 1504 giebt Alfred Schmid mit folgenden Worten: „Die Kreuzigung übertrifft an Adel der Auffassung vielleicht alle bisherigen

Abb. 92. Kriegsleute und Pharisäer. Santa Croce. Burgkmair.

Darstellungen der schwäbischen Schule, es fehlt das Brutale und Gemeine, das sich so oft bei dieser und anderen Leidensscenen Christi breit macht. Der Leib Christi, eine edle Bildung, hängt an hochragendem Stamme und wird oben von den gothischen Arabesken des Rahmenwerkes höchst geschmackvoll eingerahmt, während unten trauernde Engel in goldenen Gewändern ihn umschweben. Der Gekreuzigte beherrscht das ganze Gemälde. Bei den Untenstehenden hat der Künstler allerdings nicht bloss durch edlen Ausdruck des Schmerzes der Darstellung eine höhere Weihe gegeben, sondern auch durch die Pracht der Kostüme dies zu erreichen gesucht. Der gute Hauptmann in seiner goldstrahlenden Rüstung zeigt, wie man sich die Gestalten Burgkmairscher Holzschnitte in der Genealogie des Kaisers Maximilian in Farben zu denken hätte."

Die Landschaft der Ursulalegende vergleicht Alfred Schmid mit der Gegend zwischen Basel und Freiburg, beim sogenannten Isteiner Klotz, und möchte also nahelegen, dass Burgkmair daselbst war, während er die Stadt Köln nicht kannte, da in dem Stadtbilde die Wahrzeichen St. Gereon und der begonnene Dom fehlen. Die Schiffe Burgkmairs will Schmid als dieselben Rheinschiffe erkennen, welche Memling auf seinem Ursulaschrein darstellte, ein neuer Beweis, dass der Augsburger am Rhein war. Ich lasse dies dahingestellt. Ueber den kulturellen Wert der Burgkmairschen Ursulalegende urteilt Alfred Schmid, wie folgt: „In den heiligen Jungfrauen hat nun aber der Künstler etwas verherrlicht, was auch Volkslieder und Fürstengunst priesen, und ein wahres Hohelied auf die weitberühmte Schönheit der Augsburgerinnen angestimmt. Trotzdem sich das etwas unangenehme Schönheitsideal des Künstlers nicht ganz verleugnet, treffen wir doch auf eine Menge auch für unser modernes Empfinden ganz reizender Mädchengesichter, wie nur je ein Augsburger Geschlechterball sie aufweisen mochte. Die Harmlosigkeit der Mädchen, welche plötzlich beim Einschlagen der Pfeile in Schrecken und Verzweiflung umschlägt, ist fast dramatisch geschildert. Schon Sandrart rühmte ferner an diesem Bilde die Menge fremdländischer Trachten. Burgkmair hat in der That nicht die Augsburger Tracht, sondern flandrische, französische und auch italienische Kostüme und Haartrachten verwendet."[172]

IX.

Das Basilikenbild des Meisters L. F.; die Katakomben um 1500; St. Helena und die Kreuzauffindung.

Bei dem Meister L. F. haben wir die freie Wahl, ob wir ihn Laux Fröhlich oder Leo Fras nennen wollen. Einer von den beiden wird wohl 1502 das Basilikenbild von San Lorenzo und San Sebastiano gemalt haben, obwohl dies keineswegs sicher ist. Von beiden Künstlern kennen wir nicht viel mehr als den Namen, abgesehen von unserem Basilikenbild kein einziges Werk. „Man hat", so bemerkt Stoedtner, „infolge einer missverstandenen Inschrift angenommen, dass Leo Fras auch ein Schüler Holbeins gewesen sei. Es liegt aber hierfür kein urkundlicher Beweis vor. In dem Zunftbuche finden wir wohl seinen Namen, aber als Meister, der (1499) selbst einen Lehrjungen vorstellt. Vielleicht ist von diesem Leo Fras die Basilika S. Lorenz und S. Sebastian von 1502 mit den Initialen L. F. In dieser Basilika zeigt sich deutlich die Abhängigkeit von Holbein sowohl in den Gestalten und Gebäuden als auch in der Farbe." Die letztere Behauptung möchte ich bestreiten. Sicher eigenhändige Bilder des älteren Holbein haben wenig gemein mit der Art des Meisters L. F. Die Arbeiten aus Holbeins Werkstätte aber sind zu ungleich, als dass man darauf eine Mutmassung gründen könnte. Verwandt mit Holbeinschen Bildern könnte allenfalls der Christustypus der Gefangennehmung (Abb. 23) scheinen. Allein dieser Christus mit dem länglichen Gesicht und ungegürteten Gewand kommt auch sonst häufig vor. Die ganze Scene hält im Aufbau an der malerischen Ueberlieferung fest, wonach der Judaskuss, der Angriff des Petrus auf den Knecht Malchus und die Heilung des abgehauenen Ohres durch den Heiland zu einer einzigen Handlung verschmolzen werden. Auf den Fresken der Goldschmiedskapelle findet sich dieselbe Darstellung: Christus heilt, während er von Judas geküsst wird, das Ohr des Soldaten. Die Auffassung des Gemeinen hat bei dem

Abb. 93. Christus und Judas. Meister L. F.

Abb. 94. Ein Scherge. Meister L. F.

unbekannten Meister einen Zug ins derb Komische. So sieht der Judas, welcher auch bei der nächtlichen Unternehmung sich von seinem ledernen Geldränzchen nicht trennen konnte, mit seiner Stülpnase, dem Schelmenauge und dem struppigen Bart ganz wild und gemein aus. (Abb. 93.) Der gepanzerte Kriegsknecht, welcher dem Heiland mit dem geballten Fausthandschuh droht und voll Wut die Zunge herausstreckt, mag uns eine Vorstellung davon geben, welche Ausbrüche unbändiger Leidenschaft man bei der rohen Soldateska um 1500 zu gewärtigen hatte. (Abb. 94.) Sturmhaube, Brustpanzer, Armschienen und Beinplatten sind an dem darunterliegenden Kettenhemd mit Bändern befestigt, deren lange Streifen zugleich die Rüstung schmücken. Auch die übrigen Köpfe überraschen oft durch individuellen Ausdruck weit mehr als dies bei Burgkmair der Fall ist. Der Meister bevorzugt einen dunklen Hintergrund, goldene Gewänder mit Granatapfelmusterung, bunte, reiche Farben ohne eigentliche Abwägung koloristischer Gegensätze. Seine spärliche Architektur, die bei den reicheren Scenen immer nur eine Ecke der Komposition einnimmt, niemals eine Rückwand für die ganze Schilderung abgiebt, vermeidet alle Gothik. Ueberall gewahrt man flache Dächer und rechtwinkelige oder rundbogige Fenster, kein Spitzbogen ist zu sehen. Dies fällt umsomehr auf, als die Gliederung der ganzen Tafel und die Umrahmung der einzelnen Scenen durch ein sehr reiches spätgothisches Gerüst mit feinen Säulchen, unzähligen Krabben, Fialen und Kreuzblumen gegeben wird. (Abb. 95.) Die zwei Gebäude, welche die Basiliken des hl. Laurentius und des hl. Sebastian darstellen sollen, machen keinen Anspruch auf Stil und architektonische Wirklichkeit; der Maler begnügt sich mit schematischen Andeutungen, wie man sie auf altchristlichen Elfenbeintafeln und mittelalterlichen Miniaturen gewohnt ist. (Abb. 96.) Auf dem linken Bau liest man die Inschrift:

·1502·
·ECCLESIA·
·HVIVS · SANC·
·TI · LAVRENCY·
·L · F·

Es ist „die Kirche dieses heiligen Laurentius“, welcher mit Rost und Martyrpalme davor steht und einem neben ihm knieenden Bettler ein Kreuz überreicht, ein Stück aus dem Kirchenschatze, welchen der Diakon nach der Legende durch Verteilung an die Armen der Habgier des heidnischen Beamten entzog. Neben der Basilika vollzieht sich die Steinigung des hl. Stephanus, des Erzdiakons, welcher mit dem römischeu Diakon dasselbe Grab teilt. „Die V. Hauptkirche ist zu sant Lorentz und sant Steffan“, heisst es im Rombüchlein; „da ligen die beiden lyphaftig unter dem Choraltar“. St. Stephanus kniet, die Hände faltend, am Boden; ein Stein haftet auf seinem Haupte, was offenbar von plastischen Darstellungen des Heiligen übernommen ist. Der ekstatische Ausdruck des Gesichtes, der offene Mund und die angestrengt emporspähenden Augen entsprechen den Worten auf dem graziös gewundenen Spruchband: „Ecce video celos apertos et Jesum stantem, Siehe, ich sehe den Himmel offen und Jesum stehen.“ (Abb. 97.) Gegenüber dem gewaltigen Pathos des in den Himmel schauenden Erzmartyrs nimmt sich die leidenschaftslose Ruhe des mildthätigen

Laurentius (Abb. 98.) und des pfeiletragenden, in prächtige Gewänder gekleideten Sebastian (Abb. 99.) seltsam aus. Mit Geschick wurde der dramatische Vorgang der Steinigung in die Mitte des Bildes verlegt, während die Titelheiligen der beiden Basiliken wie Statuen in symmetrischer Entfernung dastehen. —

Der hl. Laurentius gehört zu den berühmtesten Martyrern der Stadt Rom und der ganzen Christenheit. Seinen Martyrtod feiert die Kirche am 10. August; schon der älteste römische Festkalender verzeichnet an diesem Tage das Gedächtnis des Heiligen in der Katakombe oder Kirche an der Strasse nach Tibur. In den ersten Augusttagen des Jahres 258 hatte Kaiser Valerian dem Senate ein Reskript gesandt, worin die sofortige Hinrichtung aller Bischöfe, Priester und Diakone befohlen war, die den Behörden in die Hände fielen. Aus einem Briefe des hl. Cyprian von Karthago können wir den Wortlaut entnehmen. Schon ein Jahr vorher war nach Eusebius (Kirchengeschichte 7, 11) den Christen verboten worden, „Versammlungen zu halten oder in die sogenannten Ruhestätten (Cömeterien, Katakomben) zu gehen". Nach Cyprians

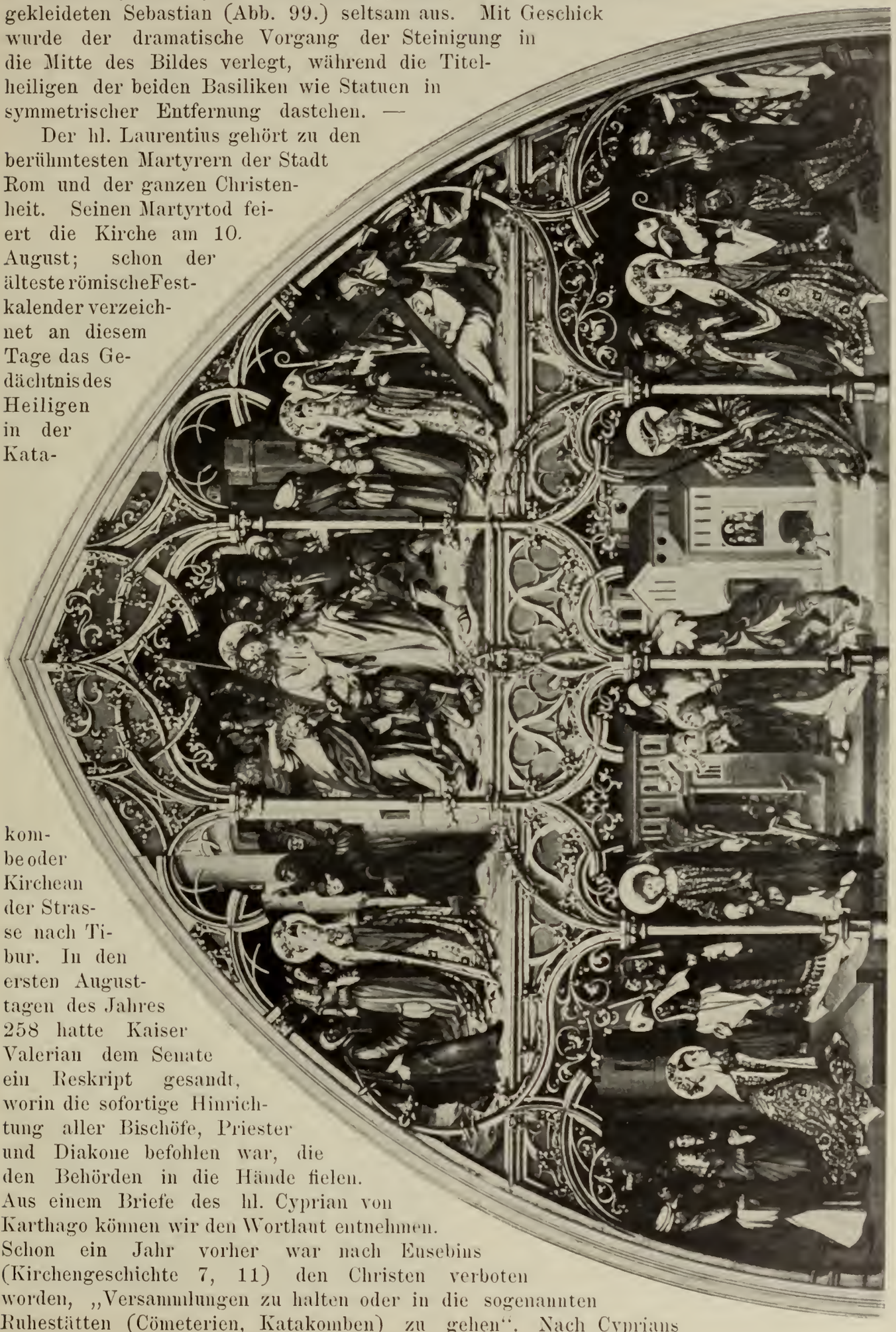

Abb. 95. Das Basilikabild von San Lorenzo und San Sebastiano. Meister L. F.

Angabe wurde Papst Xistus (oder Sixtus) am 6. August 258 in der Katakombe (des Pätextatus an der appischen Strasse) hingerichtet; noch im 7. und 8. Jahrhundert besuchten die Pilger daselbst eine unterirdische Kapelle, „wo Xystus enthauptet wurde". Papst Sixtus und die beiden Diakone Felicissimus und Agapitus wurden in der Katakombe von den Häschern überrascht und sofort an Ort und Stelle niedergemacht. Dies gab es vor der regellosen diokletianischen Verfolgung nur vier Hinrichtungsarten: Enthauptung, Verbrennung auf dem Scheiterhaufen, Kreuzigung und Tierhetze. Der hl. Fructuosus bestieg damals zu Tarracona in Spanien ausnahmsweise, wie es scheint, den Scheiterhaufen. Charakteristisch für die valerianische Verfolgung des Klerus ist der Verzicht, durch Folterqualen Abfall erzielen zu wollen. Valerian beabsichtigte, durch

Abb. 96. Die Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano. Meister L. F.

besagen die Verse des Papstes Damasus (366—384), und der Wortlaut des kaiserlichen Befehles stimmt vorzüglich dazu. Dass St. Sixtus gekreuzigt worden sei, ist einer von den Irrtümern des Dichters Prudentius, der in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts Rom besuchte und die Martyrergräber besang. Soweit wir glaubhafte Nachrichten besitzen, wurden infolge des valerianischen Ediktes von 258 sowohl zu Rom als zu Karthago und Lambesa in Afrika die gefangenen Bischöfe und Diakone ohne Verzug enthauptet, darunter Papst Sixtus und der hl. Cyprian, Bischof von Karthago. Gesetzlich einen schnellen Schlag die ganze Christenheit ihrer Häupter zu berauben. Man suchte darum in neuester Zeit wahrscheinlich zu machen, dass auch Laurentius gleich seinem Bischof und seinen Mitdiakonen den Tod durch das Schwert, nicht durch das Rostmartyrium erlitt. Zu langsamer Todesqual auf glühendem Rost konnte der Richter im Jahre 258 nach den geltenden Gesetzen niemand verurteilen, man müsste nur annehmen, Laurentius sei zu bestimmtem Zweck ausnahmsweise einer unmenschlichen Folter unterworfen worden und dieser Pein ohne eigentliches Endurteil des Richters erlegen.

Die Legende weiss auch hierüber Aufschluss zu geben durch die Angabe, man habe von Laurentius die Auslieferung der heiligen Gefässe und der Kirchenschätze erzwingen wollen. Allein nirgends verlautet in den authentischen Quellen der valerianischen Verfolgung, dass man die kirchlichen Gelder und Wertsachen einziehen wollte. Erst später unter Diokletian wurde Auslieferung der heiligen Geräte und Bücher angeordnet (dies traditionis); diese allgemeine Jagd auf Kirchenschätze prägte sich der Erinnerung des Volkes ein und scheint dann auch auf frühere Zeiten übertragen worden zu sein. Unter Valerian verfiel lediglich der Privatbesitz der vom Edikt betroffenen Christen dem Fiskus. Papst Damasus (366—384), der, wie an den meisten berühmten Martyrergräbern, auch am Grabe des hl. Laurentius eine metrische Inschrift anbrachte, scheint über den Martyrtod des hl. Diakons nichts Näheres gewusst zu haben, da er nur die Ausdrücke häuft: „Schläge, Henker, Flammen, Folter, Ketten, darüber vermochte des Laurentius Glaube allein zu siegen." Die Flammen sind allerdings genannt, aber nur unter anderen Strafmitteln; nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch können damit nur Fackeln gemeint sein, womit man die Angeschuldigten brannte, um Geständnisse zu erpressen. Allerdings bekämen diese gehäuften Namen von Peinigungen einen besonderen Sinn, wenn von St. Laurentius eine Ueberlieferung bestanden hätte, dass er durch ein besonders ruhmreiches Martyrium über viele Peinen triumphiert habe. Ein solches Ereigniss wäre aber in der Verfolgung des Jahres 258 ein Ausnahmefall gewesen. Auch gehörte der Gebrauch des glühenden Rostes in der Hauptstadt Rom nicht zu den herkömmlichen Folterwerkzeugen. Diese bestanden seit alters in Geisseln, Pferdchen (Folter), Krallen, Platten und Fackeln. Zu Lyon im Jahre 177 war allerdings bei den Martyrien im Theater ein glühender eiserner Stuhl zur Verwendung gekommen, aber das dortige Verfahren war mehr eine gesetzwidrige Hetze als

Abb. 97. St. Stephan. Meister L. F.

Abb. 98. St. Laurentius. Meister L. F.

Abb. 99. St. Sebastian. Meister L. F.

ein ordentliches Gerichtsverfahren. Es war die letzte Pein, um Abfall zu erzwingen, eine Folter, die nicht mit der schliesslichen Hinrichtung zu verwechseln ist. Nach Prudentius und Ambrosius aber wurde St. Laurentius ohne weiteres auf den Rost geworfen und zu Tode gepeinigt. In der Zeit, als Papst Damasus die Martyrergräber restaurierte und mit Inschriften schmückte, muss die Legende sehr geschäftig gewesen sein, um die mangelhafte Ueberlieferung über Ereignisse, die immer schon hundert Jahre zurücklagen, möglichst zu ergänzen. Naturgemäss wollte man über die Martyrer, deren Grüfte jetzt mit vielem Aufwand allgemein zugänglich gemacht wurden, Näheres wissen. Man verfasste Akten, Legenden, Leidensgeschichten und benützte hierzu Vorlagen, die sich manchmal nachweisen lassen. Der spanische Diakon Vincentius erlitt unter Diokletian das Rostmartyrium; in der letzten grossen Verfolgung war, wie Lactantius bezeugt, das langsame zu Tode Peinigen aufgekommen. Alle sicheren Beispiele von Verwendung des eisernen Rostes gehören in diese Zeit. Das Martyrium des spanischen Diakons unterscheidet sich nicht viel von der Legende des römischen; eine Abhängigkeit der römischen Leidensgeschichte von der spanischen ist sehr wohl möglich. Auch die Geschichte der hl. Agnes berührt sich in der Fassung, wie sie bei Papst Damasus erscheint, in manchen Punkten mit den Akten der spanischen Jungfrau Eulalia. Der Bischof von Mailand schrieb sein Buch, worin er von dem Martyrium des hl. Laurentius erzählt, erst nach dem Jahre 386. Er verfolgte nur Erbauungszwecke, geschichtliche Forschungen lagen ihn ganz fern. Seit dem Ereignis war eine lange Zeit vergangen, eine Periode politischer Wirren und Schrecken aller Art; die Legende konnte sich der halbvergessenen Thatsachen bemächtigen und sie ausschmücken. Die Bedenkzeit, die sich Laurentius ausbat, die Schaar der Armen, die er dem Präfekten vorführte, die rührende Begegnung mit dem Papste Sixtus, der ihm einen ruhmreicheren Kampf vor-

Abb. 100. Ein Pilger am Eingange der Katakomben. Meister L. F.

aussagte, das bittere sarkastische Wort, womit der Martyr auf dem Roste dem Richter seine Grausamkeit vorhielt: „Eine Seite ist geröstet, wende mich auf die andere Seite und iss!“, alle diese Einzelheiten wären sonach legendarisch. Den Legendenschreiber stören einige Unwahrscheinlichkeiten nicht: die Enthauptung des Papstes erfolgt nicht mehr dem Edikte gemäss plötzlich und unerwartet, sondern er wird von der Katakombe in die Stadt und wieder zurückgeführt und kann so dem Diakon Laurentius begegnen; obwohl alle christlichen Kultorte bereits ein ganzes Jahr staatlich eingezogen waren, versammelt und zeigt der Diakon nach Prudentius die Armen in einer Kirche, und fahndet die Behörde erst jetzt nach den beweglichen Kirchengütern. Nach Ambrosius führt der Diakon die Armen zum Präfekten, nicht umgekehrt. Man darf jedoch die Tragweite der Kritik nicht überschätzen. Trotz aller Bedenken sind wir bei dem vorliegenden Quellenmaterial nicht im stande, das Rostmartyrium mit Sicherheit zu verwerfen. Man kennt drei Darstellungen des Rostmartyriums des hl. Laurentius aus dem Ende des vierten oder aus dem fünften Jahrhundert: die von de Rossi veröffentlichte Medaille, eine Gemme des Museums Vettori und ein Glas des Museums Martini zu Palermo. Die Nachricht des Papstbuches, dass Kaiser Konstantin das Grab des Martyrs mit einer Leidensscene in Silber habe zieren lassen, ist nach Zeit und Inhalt unsicher. Man kann also nicht behaupten, wir hätten in der Kleinkunst Nachbildungen davon. Die Darstellung der Medaille folgt nicht der besseren Erzählung, die Prudentius verwertete, wonach Laurentius ganz und gar an den Rost gefesselt war, sondern zeigt den Martyr freiliegend, wie die Legende annimmt. Der sitzende Richter trägt einen Lorbeerkranz, so dass wahrscheinlich der Kaiser selbst gemeint ist, den die Legende (bei Surius) auftreten lässt. Nach dieser späten Schilderung bedienten sich die Schergen eiserner Gabeln, um den Martyr festzuhalten, und im Mittelalter glaubte man eine dieser Gabeln zu besitzen. Den Rost des hl. Laurentius verehrte man zu Rom nachweislich bereits um das Jahr 519 zur Zeit des Papstes Hormisdas; aber als Prudentius Rom besuchte, scheint

Abb. 102. Die Kreuzesprobe. Meister L. F.

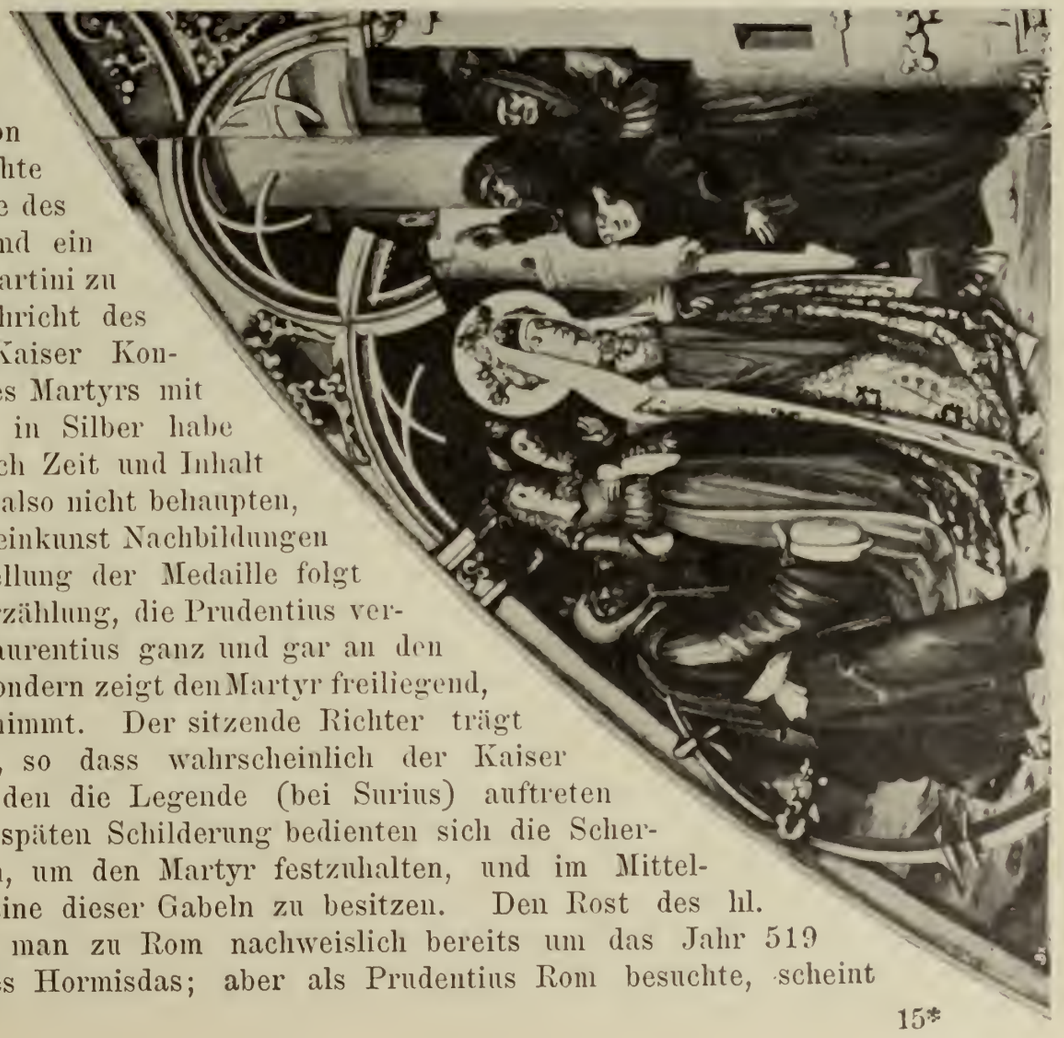

Abb. 101. St. Helena in Jerusalem. Meister L. F.

diese Reliquie noch nicht bekannt gewesen zu sein, sonst würde er dieselbe in seinem Hymnus erwähnt haben. Im Liede auf St. Vincentius beschreibt er das Marterbett und sagt, dass die Christen es zitternd küssen. Dies ist in Kürze das Wissenswerte über den hl. Laurentius und das Rostmartyrium nach den neuesten Untersuchungen.

Die letzte der sieben Hauptkirchen ist nach dem Rombüchlein die Basilika des hl. Sebastian an der appischen Strasse. Man kennt die Erbauungszeit der Kirche nicht. Papst Alexander III. übergab sie den Benedictinern. Nikolaus Muffel erwähnt diesen Orden noch als Inhaber der Kirche. St. Sebastian war ein junger Militärtribun aus Narbonne, der wegen seines Glaubens mit Pfeilen getötet wurde. Der Meister L.F. veranschaulicht das Martyrium auf einem Relief in der Kirchenmauer. Unmittelbar unter diesem Relief öffnet ein niedriges Gewölbe den Zugang zu unterirdischen Grüften. Es sind die Katakomben. Ein Pilger in gebückter Stellung tritt ein, um den ehrwürdigen Grabstätten der ersten Christen einen Besuch abzustatten. (Abb. 100.) — Im Mittelalter war selbst in Rom die Kunde von dem ungeheuren Gürtel unterirdischer Grabanlagen, welcher die Stadt in weitem Umkreise umgiebt, grösstenteils verloren gegangen. Fast alle Nachrichten, die man über die Katakomben hatte, bezog man auf das Cömeterium bei San Sebastiano. Interessant sind die Angaben der deutschen Rompilger am Ausgange des Mittelalters über die Totenstadt unter der Erde. Nikolaus Muffel erzählt bei Beschreibung der Basilika des hl. Sebastian: „Da ist auch die andächtige Gruft unter der Erde, wo sich die hl. Martyrn verbargen, wenn sie von den Römern verfolgt wurden. Da mussten sie heimlich ihre Wohnung haben, das war ihre Stätte, wo sie Messe und göttliches Amt vollbrachten, wo sie predigten, assen und schliefen, und ihr Begräbnis war dabei in der Gruft, wie man noch sieht. Dieselbe Gruft nennt man den Kirchhof Calixti. Es sind sechsundvierzig Päpste und sechzigtausend Martyrer dort begraben und geheiligt, von denen man Beschreibung und Kenntnis hat. Der Gräber sieht man wohl noch an tausend da, sie stehen alle auf beiden Seiten, wo man hindurchgeht. Die anderen Löcher hat man alle vermauert; man fühlt grosse Andacht, wenn man hindurchgeht, ein Wohlgeruch umgiebt die vielen hl. Gräber. Auch sind gar elende Altäre darin, wo die lieben Heiligen in der Gruft Messe gehabt haben aus Furcht vor den Verfolgern der Kirche. Da hatten sie meistens ihre Wohnung und tot und lebendig wohnten sie darin mehr als fünfhundert Jahre, und es ist ganz finster. Wer mit Andacht und mit Reue über seine Sünden durch die Gruft gehet, dem werden alle seine Sünden vergeben. Man kann fünfmal hindurchgehen während einer gesprochenen Messe; da erlöst man auch eine Seele. Hinten in der Kirche ist das Grab des Papstes und Martyrs St. Stephan, darunter liegen auch gar viel Martyrer. Auch ist mitten in der Kirche ein köstliches Grab der heidnischen Frau (!), der Samariterin, die Christum beim Brunnen um das lebendige Wasser bat. Das Grab hat

Abb. 103. St. Helena empfängt die hl. Nägel. Meister L. F.

auch Titus und Vespasianus (!) herüberführen lassen. Bei der hinteren Kirchenthür beim Grabe St. Stephans ist aber eine andere runde Gruft und ein alter köstlich gemauerter heidnischer Tempel; da steht inmitten der Brunnen, wo St. Peters und St. Pauls Leichname fünfhundert Jahre verborgen waren. Die Kenntnis dieser Apostelgräber verdankt man den sieben Schläfern; diese hatten sich am Todestage der Apostel aus Furcht zu den anderen Heiligen hierher geflüchtet."[175] Im Jahre 319 zeigten die sieben Schläfer dem Papste Urban die Apostelgebeine, wie das Rombüchlein zur Ergänzung der Sage hinzufügt, und als sie die Leichname gezeigt hatten, da verfielen die Sieben zu Pulver vor dem Papste. Urban bewahrte das Pulver in einem Sarge in der Kirche auf.

Abb. 104. St. Helena übergiebt das Kreuz dem Kaiser Konstantin. Meister L. F.

Es bedarf keines Hinweises, dass diese Anschauungen über die Katakomben teils irrig und fabelhaft, teils verworren und übertrieben sind. Thatsächlich waren die Leiber der Apostelfürsten eine Zeit lang bei San Sebastiano beigesetzt, weswegen die Basilika auch Apostelkirche hiess. Unrichtig ist die Meinung, als ob die Katakomben lediglich Martyrgräber enthielten; die weitläufigen Gänge waren die allgemeinen Begräbnisstätten für die Christengemeinde. Der regelmässige Gottesdienst fand nicht in den Cömeterien statt, sondern in den Hauskirchen in der Stadt; man feierte an den Begräbnisstätten vorzüglich die Gedächtnistage der Martyrer und einzelner Verstorbener. Nur sehr vorübergehend dienten die unterirdischen Grabstätten als Versteck für verfolgte Christen. Das römische Gesetz schützte jeden Begräbnisplatz als religiösen Ort; die Grabanlagen unter der Erde waren den römischen Behörden nicht unbekannt. Ganz ähnlich wie die Christen, aber getrennt von ihnen, hatten auch die jüdischen Gemeinden in Rom verschiedene Katakomben. — Der Meister L.F. hatte auf seiner Tafel die Geschichte der hl. Helena, der Entdeckerin des Kreuzholzes, zu schildern. Er verteilte den Stoff auf vier Scenen, über deren Bedeutung die goldene Legende Aufschluss giebt. Die Kaiserin erscheint mit zwei Begleiterinnen vor dem Gebäude, wo die Juden versammelt sind, die über das Versteck des Kreuzholzes Aufschluss geben sollen. (Abb. 101.) Auf Androhung des Feuertodes hin wird ein gewisser Judas genannt, der den Ort des Kreuzes kannte. Dieser verstand sich, nachdem er sechs Tage in einer Cisterne ohne Nahrung eingesperrt gewesen war, zum Reden. An der Stelle des hadrianischen Venustempels fand man beim Nachgraben drei Kreuze. Auf Anraten des Bischofs Makarios von Jerusalem wurden die Kreuze einer kranken Frau aufgelegt; bei Berührung mit dem wahren Kreuzholze ward die Kranke plötzlich geheilt. (Abb. 102.) Judas wurde, wie die goldene Legende erzählt, Christ und nach dem Tode des Bischofs Makarios sein Nachfolger unter dem Namen Quiriacus. Da nun Helena die Nägel des Herrn zu haben wünschte, ging sie zu Bischof Quiriacus und bat ihn, dieselben zu suchen. Dieser betete am Ort der Kreuzigung und sofort zeigten sich die Nägel wie Gold glänzend in der Erde. Er brachte sie der Kaiserin, welche dieselben am Boden kniend in Empfang nahm und mit viel Ehrfurcht

Abb. 105. St. Helena. Meister L. F.

verehrte. (Abb. 103 und 105.) Einen Teil des Kreuzes übergab Helena ihrem Sohn, einen Teil liess sie in einem silbernen Behältnis an Ort und Stelle. Der Meister LF. zeigt uns zuletzt den feierlichen Vo.rgang, wo die Kaiserinmutter dem knieenden Konstantin in Gegenwart des Bischofs das Kreuzholz einhändigt, das aus Ehrfurcht nicht mit blossen Händen, sondern mittelst eines Tuches berührt wird. (Abb. 104 und 106.)

Die Behandlung der Köpfe lässt am besten die Eigenart des Künstlers erkennen.

Helena stammte wahrscheinlich aus Drepanum in Bithynien, das später nach ihr Helenopolis genannt wurde. Sie war niedriger Herkunft, nach Ambrosius eine Magd (stabularia). Constantius Chlorus, der spätere Kaiser, ehelichte sie und sie wurde im Jahre 272 die Mutter Konstantins. Als Constantius 292 vom Kaiser Maximian zum Mitregenten angenommen wurde und die Herrschaft über Gallien, Spanien und Britannien erhielt, musste er seine Gattin Helena entlassen und Theodora, die Stieftochter seines Gönners, heiraten. Als Konstantin Kaiser geworden war, verlieh er seiner Mutter die Würde einer Kaiserin (Augusta) und liess ihr Bild auf Münzen anbringen. Nach Besiegung des Licinius im Jahre 324 wurde Konstantin auch Herr des Orients. Helena, die inzwischen Christin geworden war, wallfahrtete hochbetagt nach Palästina zu den heiligen Stätten, begann dort und an anderen Orten des Reiches prächtige Kirchen zu erbauen und verteilte reiches Almosen. Zur Zeit, als ihr Enkel Crispus infolge von Verleumdungen ermordet wurde, lebte sie noch und überhäufte tiefbetrübt ihren Sohn mit Vorwürfen. Fast 80 jährig starb sie, und ihre Leiche wurde nach Konstantinopel gebracht und in einem Porphyrsarge in der kaiserlichen Gruft beigesetzt. Die Mönche der Abtei Hautvillers im Bistum Rheims behaupteten seit 849, die Reliquien der hl. Helena zu besitzen, und von dort aus namentlich verbreitete sich deren Verehrung in Westeuropa. — Der Bericht über die Kreuzauffindung, welcher

Abb. 106. Kaiser Konstantin. Meister L. F.

zuerst bei Ambrosius (395) und Rufinus vorkommt, wird vielfach als unglaubwürdig angezweifelt, weil weder der Kirchengeschichtschreiber Eusebius noch Cyrill von Jerusalem der Sache Erwähnung thäten. Allein Eusebius verschwieg auch bei anderen Gelegenheiten Dinge, die er sehr wohl wusste. Er erzählt nichts von der Errichtung der goldenen Bildsäule zu Ehren Konstantins bei dessen Triumphzug, um den Kaiser nicht öffentlich tadeln zu müssen. Vielleicht war Eusebius als Semiarianer der katholischen Reliquienverehrung abhold. Man darf nicht mit Adolf Harnack kurzweg behaupten, Eusebius kenne die Geschichte der Kreuzauffindung nicht. Historisch steht nur fest, dass er sie nicht erwähnt. Cyrill, Patriarch von Jerusalem, schrieb am 7. Mai 351 an Kaiser Constantius, unter seinem Vater Constantin dem Grossen sei „das heilbringende Kreuzholz" wieder aufgefunden worden. Um dieses entscheidende Zeugnis nicht anerkennen zu müssen, bezweifelte man auf nichtkatholischer Seite die Aechtheit des Briefes. Ausserdem sagt Cyrill an verschiedenen Stellen seiner Katechesen, die er vor 350 noch als Priester in der Kreuzkirche zu Jerusalem hielt, das Kreuz des Herrn oder doch der weitaus grösste Teil desselben sei noch dort sichtbar und werde hoch verehrt, Teilchen desselben besässen zahlreiche Kirchen des Erdkreises.

Die Palästinapilgerin Silvia beschreibt die feierliche Verehrung des Kreuzes in Jerusalem im Jahre 385 oder 386. Selbst wenn der Bericht der Kreuzauffindung durch Helena unhistorisch wäre, so steht doch die Thatsache unanfechtbar fest, dass bereits vor 350 das Kreuzholz verehrt wurde. Das jetzt vorhandene Material der Kreuzreliquien besteht nach den mikroskopischen Untersuchungen, welche neuere Gelehrte, sowohl Archäologen als Naturforscher, daran vornahmen, aus dem dauerhaften Pinien- oder Cedernholz.

Es giebt eine Sage, wonach das Kreuzholz schon früher aufgefunden wurde, nämlich von Protonike, der Gemahlin des Kaisers Claudius, die angeblich vom hl. Petrus getauft wurde. Bei Berührung des dritten und wahren Kreuzes sei die plötzlich gestorbene Tochter der Kaiserin zum Leben zurückgekehrt. Ob die Protonikesage oder die Helenalegende früher entstanden sei, darüber gehen die Meinungen der Kenner auseinander.[176]

X. (Schluss.)

Der Cardinallegat Raimund Peraudi; die Jubiläumsfeier in Deutschland (1501—1504).

Raimund Peraudi, den wir bereits als Verkünder des Jubiläums in Augsburg kennen lernten, gehört zu den hervorragendsten Persönlichkeiten im politischen und kirchlichen Leben des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance. Sein Charakterbild wurde durch neuere und neueste Forschungen [177] in helles Licht gestellt. Ihn beschäftigten hauptsächlich zwei Ideen: der Türkenkrieg und der Jubiläumsablass. Die Ablassgelder waren zu einer Finanzquelle ersten Ranges geworden, worum sich oft Papst und Kaiser, Fürsten und Städte stritten. Diesen Aufschwung des Ablasswesens verdankt man gerade dem organisatorischen Talente Peraudis. Die vereinzelten Einrichtungen der früheren Ablassprediger brachte er in ein System, das dem Volke gegenüber den religiösen Charakter der Bussordnung in den Vordergrund rückte, während es die Verwaltung und Verwendung der einkommenden Gelder vor unbefugten Händen möglichst sicher stellte. Dabei war Peraudi ein religiös hochstehender, sittlich tadelloser, uneigennütziger Charakter, dem alle beteiligten Kreise unbedingtes Vertrauen schenkten. Das Geldgeschäft in seiner verhängnisvollen Verbindung mit der innersten Angelegenheit des religiösen Lebens mochte einem Manne wie Peraudi, der nichts von einem Alexander VI. an sich hatte, besonders deswegen unbedenklich erscheinen, weil es sich um einen guten Zweck, namentlich um Abwendung der Türkengefahr handelte. Mit kirchlich-sozialen Fragen grossen Stils beschäftigte man sich damals noch nicht, man verhandelte mit den Fürsten und beachtete nicht, dass in den Volksmassen, selbst wenn sie politisch noch unmündig sind, elementare Gefühle schlummern, die nicht verletzt werden dürfen.

Peraudi wurde am 28. Mai 1435 zu Surgères in der Diözese Saintes geboren, studierte seit 1470 in Paris Theologie und erhielt jedenfalls schon vor dem Jahre 1476 den Doktorgrad. Er wurde sodann Prior des Spitals zu Surgères und im Frühjahr 1476 Dekan des Domkapitels zu Saintes. Nun spielt aber gerade die Diözese Saintes in der Geschichte des Ablasswesens eine Rolle. Damit die baufällige Domkirche St. Peter neu aufgebaut werden könne, hatte Papst Nikolaus V. im Jahre 1451 einen vollkommenen Ablass bewilligt, der auch von Pius II. und Sixtus IV. erneuert wurde. Auf Ansuchen des Königs Ludwig XI. von Frankreich und des Kardinals Jakob Ammanati, der in der Diözese Saintes eine Pfründe hatte, erliess Sixtus IV. am 3. August 1476 eine neue Ablassbulle für zehn Jahre. Neu war darin die Bestimmung, der Ablass könne auch den Seelen im Fegfeuer zugewendet werden. Die Hälfte der Ablassgelder musste der päpstlichen Kammer für den künftigen Türkenkrieg überlassen werden. Eine internationale Bedeutung erlangte dieser Ablass dadurch, dass er nichs bloss im Bistum Saintes, sondern in ganz Frankreich und in den angrenzenden Ländern gepredigt werden durfte. Der Domdekan von Saintes, Raimund Peraudi, hatte als päpstlicher Ablasskommissar die Verkündigung zu leiten. Obwohl schon die Gottesgelehrten des 13. Jahrhunderts davon reden, dass die Kirche den Verstorbenen Ablässe zuwenden könne, hatten die Päpste dies bisher nur höchst selten gethan. Der erste nachgewiesene päpstliche Erlass dieser Art stammt aus dem Jahre 1457. Der bewilligte Ablass für die Verstorbenen erregte darum grosses Aufsehen. Peraudi veröffentlichte 1476 eine Erklärung der päpstlichen Bulle und die späteren Ablassordnungen, auch die Mainzer vom Jahre 1517, greifen auf Peraudis Ausführungen zurück. Man unterschied vier Hauptgnaden: erstens den Jubelablass für die Lebenden, zweitens den

Beichtbrief oder die schriftliche Ermächtigung sich einen beliebigen Beichtvater zu wählen, was damals gemeinrechtlich noch nicht freistand, drittens die Teilnahme an den geistlichen Gütern der Kirche und viertens den Ablass für die Verstorbenen. Zur Gewinnung des Ablasses für die Lebenden war eine reumütige Beichte erfordert, hingegen konnten, so lehrte Peraudi, die drei anderen Hauptgnaden durch blosse Geldspende gewonnen werden; auch im Stande der Sünde könne man durch die vorgeschriebene Geldspende eine Seele aus dem Fegfeuer erlösen. Die letztgenannte irrige Meinung Peraudis und vieler Ablassprediger erklärt die Entstehung des berüchtigten Sprüchleins: „Sobald das Geld im Kasten klingt, die Seele aus dem Fegfeuer springt." Uebrigens wurde der Satz, dass auch ein Sünder durch das Ablassalmosen eine Seele aus dem Reinigungsort erlösen könne, bereits im Jahre 1482 bei der Pariser Hochschule zur Anzeige gebracht und als gefährlich verurteilt; der beanstandete Satz ergebe sich nicht aus der päpstlichen Ablassbulle, er könne nicht schlechtweg als wahr hingestellt, noch dem Volke ohne Gefahr gepredigt werden. Peraudi achtete auf diesen Urteilsspruch der Sorbonne nicht, sondern wiederholte in der Erklärung späterer Ablassbullen wörtlich seine Ausführungen bezüglich des Ablasses für die Verstorbenen.

Merkwürdig ist, dass die Päpste immer wieder den Ablass von Saintes verlängerten und ausdehnten, statt eine ganz neue Ablassbulle für Kreuzzugszwecke zu erlassen. Als um Pfingsten 1486 die zehnjährige Frist abgelaufen war, wurde der Ablass mehrmals auf einige Monate verlängert. Bei der zweiten Verlängerung im Dezember 1486 wurde bestimmt, dass künftighin alle Ablassgelder an die päpstliche Kammer als Beisteuer zum Türkenkrieg abzuliefern seien. Auch sollte der Ablass in Frankreich, Deutschland und in anderen Ländern verkündet werden; die Domkirche von Saintes blieb nunmehr ausser Betracht. In Deutschland wurden bis Ende April 1488 alle anderen vollkommenen Ablässe aufgehoben. Schon Ende 1486 war Peraudi von Papst Innocenz VIII. als Nuntius nach Deutschland gesandt worden. Er hatte aber, durch politische Angelegenheiten in Anspruch genommen, zur Ablassverkündigung nur wenig Zeit gehabt. Im Spätjahr 1487 wurde Peraudi aufs neue zum Nuntius für Deutschland ernannt und besonders mit der Verkündigung des Kreuzzugsablasses betraut. Er entfaltete bald eine rührige Thätigkeit und nicht wenige unter Peraudis Namen ausgestellte Ablassbriefe aus den Jahren 1486—1488 sind noch erhalten. Auch schriftstellerisch wirkte er für die Sache des Ablasses. Wer die Ablassbedingungen erfüllte, „der sollte teilhaftig werden des gulden Jahres, als ob er zu Rom wäre", sagt der Erfurter Vikar Konrad Stolle in seiner Chronik.

Im Spätsommer 1488 kehrte Peraudi nach Rom zurück und erhielt die Würde eines päpstlichen Referendars. Allein bereits am 11. Dezember 1488 erliess Papst Innocenz VIII., der die Kreuzzugsfrage immer im Auge behielt, eine neue Ablassbulle für die Zeit von Lichtmess 1489 bis Ende Juli 1490. Peraudi, voll Eifer für den Türkenkrieg, wurde päpstlicher Ablasskommissar für Frankreich, Deutschland und die nordischen Länder. Den Beichtvätern empfahl er in einer Anweisung, die Ehre Gottes und das Heil der Seelen zu suchen, dabei aber auch den Nutzen der päpstlichen Kammer wahrzunehmen. Die Gläubigen selbst mussten das Almosen in den Opferstock legen, kein Beichtvater durfte das Geld in Empfang nehmen. Selbstverständlich wurde die Ablassgnade von manchen Leuten missbraucht; man hörte Klagen darüber; auch berichteten der Erzbischof von Mainz und die Bischöfe von Worms und Speyer über verschiedene Missbräuche der Ablassprediger klagend nach Rom. Es wäre aber ungerecht, nur von Missbräuchen zu sprechen. Der Erfurter Augustiner Johann von Paltz erzählt, dass in den Ablassjahren 1489 und 1490 sich mehr Sünder bekehrt hätten als früher in vielen Jahren. Peraudi suchte seine Auffassung des Ablasses für die Verstorbenen näher zu begründen, indem er sich auf die Privilegien von fünf Kirchen Roms berief, wo man Ablässe für die Verstorbenen gewinnen konnte; ein Teil dieser Vorrechte beruht aber auf blossen Legenden. Der Widerspruch kritisch veranlagter Männer wurde umsomehr rege, als manche die Befugnis des Papstes, den Seelen im Fegfeuer durch Ablässe zu Hilfe zu kommen, irrigerweise übertrieben. Man begnügte sich nicht mit der fürbittweisen Zuwendung, sondern behauptete, der Papst könne, wenn er wolle, Kraft seiner Machtvollkommenheit allen Seelen im Fegfeuer die Strafe erlassen. Man meinte vielfach, der Ablass erlöse eine bestimmte Seele unfehlbar und vollständig. Gegen sol-

che übertriebene und irrige Behauptungen kämpfte der Domherr Dr. Theodorich Morurg von Würzburg, der, als Bürgerlicher von den Adeligen heftig angefeindet, mit Zustimmung Peraudis mehrere Jahre vom Markgrafen Friedrich in Haft gehalten, schliesslich aber auf Befehl des Papstes ohne jede Strafe freigegeben wurde. Im Auftrage des Königs Maximilian ersuchte Peraudi am 9. Februar 1491 von Linz aus den Papst um Verlängerung des Ablasses für einige deutsche Provinzen; wie es scheint, ohne Erfolg. Peraudi, ein vorzüglicher Diplomat, verhandelte unterdessen fortwährend mit den Fürsten, um sie gegenseitig auszusöhnen und für den Türkenkrieg zu gewinnen. Die Reinheit seiner Absichten und das Feuer seiner Rede machte überall Eindruck. Peraudi wurde 1491 Bischof von Gurk und 1493 Kardinal. Seine politische Richtung war ganz von der Kreuzzugsidee abhängig. Mit grosser Selbständigkeit und Energie suchte er die vielfach widerstrebende Politik Maximilians, des französischen Hofes, der deutschen Kurfürsten, des Papstes und der Republik Venedig zu Gunsten des Kreuzzuges zu beeinflussen.

Darum konnte auch für die Verkündung der Jubiläumsbulle vom 5. Oktober 1500 kein besserer Legat für Deutschland gefunden werden als Kardinal Peraudi. Am 26. Oktober reiste er von Rom ab. Seine Aufgabe war schwierig. König Maximilian war damals mit Peraudi zerfallen und verbot ihm das Betreten seiner Erbländer. Eben erst war auf dem Reichstagsabschied zu Augsburg festgesetzt worden, vom Papste für die Durchführung der Reichshilfsordnung einen Teil des durch Ablässe und Annaten nach Rom zusammengeflossenen Geldes zu verlangen, weil das Reich dadurch an Geld „erarmet und erschöpft sei". Peraudi aber hatte sein Amt nur übernommen unter der Bedingung, dass der ganze Ertrag der Ablasspredigt zur Abwehr der Ungläubigen bestimmt werde. Die ganze Winterzeit musste der Legat in Roveredo verbringen, da ihm Maximilian die Weiterreise verbot. Mitte Februar 1501 vollzog sich ein Wechsel in der Politik des römischen Königs, er wollte dem Reichsregiment zuvorkommen, das ebenfalls mit Peraudi betreffs Zulassung der Jubiläumspredigt verhandelte. Der Kardinallegat versprach, seine Thätigkeit erst zu beginnen, wenn der bevorstehende Reichstag zu Nürnberg (25. Juli 1501) darüber Beschluss gefasst hätte. Maximilian und der Kardinal vereinbarten, dass der ganze Ertrag des Jubiläums für das Unternehmen gegen die Türken verwendet werden solle. Auf dem Reichstage zu Nürnberg verlangte die Mehrzahl der Stände, ein Teil des Jubiläumsgeldes solle zum Unterhalt des Reichsregimentes und des Kammergerichts herausgegeben werden. Besserdenkende erklärten es jedoch für Spott, „beide mit solchen Almusen zu unterhalten", und die Sache scheint unterblieben zu sein. Am 11. September 1501 wurde der Vertrag über die Jubiläumspredigt abgeschlossen. In Süddeutschland konnte der Ablass noch im Advent 1501 verkündet werden; in Augsburg geschah die Eröffnung, wie wir wissen, am 25. Dezember. Maximilian verlangte Mitte Juli 1502 die sofortige Aushändigung eines Teiles des Jubiläumsgeldes zu Rüstungen gegen die Türken; Peraudi verweigerte dieses mit dem Hinweis auf den Vertrag, den das Reichsregiment mit ihm geschlossen hatte. Maximilian vergass sich im Zorn soweit, die Auslieferung des Geldes mit Gewalt erzwingen zu wollen. Um sich dieser Misshandlung zu entziehen, flüchtete der Kardinal nach der freien Stadt Strassburg. Im Laufe des Monats August kam eine Aussöhnung zu stande. Den König drängten politische Gründe zur Umkehr; auf der Seite des Kardinals stand die kurfürstliche Partei im Reiche und Maximilian hoffte, mit Hilfe Peraudis ein Bündnis mit den Venezianern abzuschliessen.

Im Herbst 1502 begab sich der Kardinal nach dem nordöstlichen Deutschland. Nach längerem Aufenthalt in Erfurt kam er nach Wittenberg an den Hof des Kurfürsten Friedrich des Weisen, weihte die neuerbaute, prächtige Allerheiligenkirche ein und bestätigte die Stiftung der neuerrichteten Universität. Vier Wochen verblieb er sodann im Erzstifte Magdeburg und setzte das Jubiläum ein. Nach Braunschweig berief ihn der Herzog, damit er die Zwistigkeiten in der Bürgerschaft schlichte, und König Johann von Dänemark erbat seine Vermittelung zum Frieden mit Lübeck. Am 12. April 1503 traf der Kardinallegat in der Hansastadt ein. Mit grosser Feierlichkeit las Peraudi die Messe auf einem dazu erbauten Gerüst unter freiem Himmel. In seiner Predigt sprach der nahezu siebenzigjährige Greis vom heiligen Vater zu Rom, von seiner Binde- und Lösegewalt und Fürsorge für die

ganze Christenheit. Er sei von ihm geschickt, allen, die darnach verlangten, ein Mittel darzubieten, sowohl ihr Seelenheil zu sichern, als die Seelen ihrer verstorbenen Freunde aus dem Fegfeuer zu erretten; durch Annahme dieser Gnadengabe ermögliche das Volk zugleich dem Papste die Vernichtung der Türken, dieser ewigen Feinde der Christenheit: denn nicht nur das ewige Heil, auch die zeitliche Wohlfahrt des Volkes liege dem heiligen Vater am Herzen. Auf seinen Befehl sei er deshalb mit geschwächtem Körper, wie man sehe, nach diesem kalten Norden und nach dieser Stadt an der Küste der fernen Ostsee gekommen, um Frieden zwischen den Bürgern und dem Könige von Dänemark zu stiften. Darauf segnete der Legat das Volk. Die lateinische Rede Peraudis verdeutschte sein Diakon, Graf Hermann von Kirchberg, und mehrere andere Prediger wiederholten dieselbe an verschiedenen Stellen, weil die Stimme einer Person unmöglich für die ganze Menschenmenge hörbar war. Viele von den Tausenden, die da knieten, (so berichtet Reimer Kock) waren derart ergriffen, dass sie in dieser Stunde zu sterben wünschten, in der sicheren Hoffnung, sogleich in den Himmel einziehen zu können.

Von Lübeck ging der Kardinal nach Hamburg; ein Gemälde der dortigen Petrikirche stellt seinen Einzug dar. [178] In der Folgezeit hielt sich Peraudi am Mittelrhein auf und wartete auf seine Abberufung. Inzwischen bestieg Pius III. und bald darauf Julius II. den päpstlichen Stuhl.

Der Kardinal wollte Ende 1503 über Augsburg nach Rom zurückreisen, allein infolge der Streitigkeiten mit Maximilian über die Aushändigung des Jubiläumsgeldes erlitt der Plan eine Aenderung. Peraudi harrte trotz vieler Anfeindungen bis Januar 1504 pflichtbewusst in Speier aus; eigenmächtig nach Rom zurückzukehren, schien ihm nicht rätlich, weil sofort nach seinem Weggange das Jubiläumsgeld eine Beute des Königs und seiner Gesinnungsgenossen werden musste. Als ihm Speier nicht mehr sicher genug dünkte, siedelte er nach dem gastlichen Strassburg über. Von hier aus protestierte Peraudi gegen das eigenmächtige, sakrilegische Vorgehen Maximilians. Der Rat schützte den Legaten, dessen Ausweisung der König wiederholt verlangte. Peraudi wartete, bis des Papstes Wille in der Sache bekannt wurde; Julius II. bewilligte auch bald dem Könige die Ablassgelder zum Kriege gegen die Ungläubigen. Am 15. Januar 1505 erstattete Peraudi zu Rom im Konsistorium Bericht über seine Jubiläumsfahrt in Deutschland. Einige Kardinäle fragten ihn bei dieser Gelegenheit, was man in der Fremde über die päpstliche Kurie denke; Peraudi antwortete, die Pracht und der Luxus der Kardinäle setze das Papsttum in ein sehr schlechtes Licht, und, wenn man nicht daran dächte, dieses Aergernis der Kirche abzuschaffen, so stünde eine allgemeine Erhebung der Völker gegen den heiligen Stuhl zu erwarten. So konnte ein Mann reden, der in Deutschland nicht als Kardinal und Legat, sondern als Bussprediger aufgetreten war; auf einem grauen Maulesel pflegte der gichtgeplagte Greis einherzureiten. Peraudi hatte sich auch bemüht, aus Deutschland gelehrte und gesinnungstüchtige Männer mit nach Rom zu nehmen, um eine Kirchenreform an der Kurie selbst anzubahnen.

Mit Julius II. war Peraudi immer befreundet gewesen, aber der Vielgereiste sollte sich nicht lange der wohlverdienten Ruhe erfreuen. Schon am 5. September 1505 starb er zu Viterbo und wurde in der Dreifaltigkeitskirche beigesetzt. Das Lebensbild Peraudis ist in mehr als einer Hinsicht sehr lehrreich. Obwohl am Hauptsitze kirchlich-scholastischer Wissenschaft, in Paris, gebildet, blieb er von Irrtum in der Ablasslehre nicht frei; obwohl von den reinsten Absichten geleitet, leistete er der Kirche durch sein Finanzgenie als Ablassprediger einen zweifelhaften Dienst; obwohl von Reformgedanken beseelt, fehlte ihm jene Nüchternheit in Lehre und Praxis, welche der Geist der kommenden Zeit verlangte; obwohl ein äusserst gewandter Diplomat, mangelte ihm der freie, grosse Blick für den unaufhaltbaren, naturnotwendigen Fortschritt in Staat und Kirche. Ebensowenig wie die damaligen Kirchenfürsten waren die deutschen Grossen den Anforderungen der Zeit gewachsen. Welche Schwäche und Zerfahrenheit im ganzen Reiche! Der Staat sowohl wie die Kirche liess sich von den Verhältnissen treiben, statt sie einigermassen zu beherrschen und zu leiten. Peraudi hielt, wie auch manche deutsche Humanisten, ich nenne nur Wimpfeling, die politische Vorherrschaft des Papstes zum Gedeihen der christlichen Kirche für unbedingt notwendig. Der beständige Zwist der christlichen Fürsten trotz der drohenden Türkengefahr mochte solche Gedanken nahelegen, aber man vermengte doch auch theoretisch

Religion und Politik derart, dass die naturgemässe Freiheit und Unabhängigkeit der weltlichen Macht auf rein weltlichem Gebiete nicht genügend gewahrt blieb. Peraudi verfasste eine Schrift mit dem immerhin missdeutbaren Titel: „Von der Würde des Priestertums (Papsttums) über alle Könige der Erde." Diese Anschauungsweise war damals die gewöhnliche; einem Manne von mittelmässiger Begabung und geringerer Stellung dürfte man daraus kaum einen Vorwurf machen. Eine leitende Persönlichkeit aber sollte das Durchschnittsniveau der Zeitgenossen überragen. Während des Jubiläumsaufenthaltes in Deutschland liess Peraudi zwei lateinische Schriften des französischen Franziskaners Johann Capet zur Förderung der Verehrung der Heiligen Katharina und Barbara drucken. Die Titel lauten: „Rede über Abkunft, Wandel und Tugendherrlichkeit der seligen Jungfrau, Martyrin und Braut Christi Katharina. Speier 1503", ferner: „Unterricht über die Abstammung der seligsten Jungfrau und Braut Christi Barbara mit einer theologischen Abhandlung. Mainz 1503". Es konnte sich nur um volkstümliche Erbauung auf sehr schwacher legendarischer Grundlage handeln. Gerade gegen diese legendarischen Kulte richteten einige Jahrzehnte später die Glaubensneuerer mit Erfolg ihre Angriffe. Zwei Augen muss der Klerus haben, Frömmigkeit und Wissenschaft.

Abgesehen von dem Misslichen des Geldgeschäftes war die Feier des Jubelablasses, wie sie Peraudi anordnete, sehr würdevoll. Alles war genau geregelt. Wohin der Legat nicht selbst kam, sandte er in jeder Diözese eigene Kommissare. Nur in den grösseren Städten des Bistums wurde das Jubiläum aufgerichtet. Die Landbevölkerung strömte herbei. War der Kommissar in einer Stadt angelangt, so legte er in einer Nebenkirche seine heiligen Geräte nieder. Er wählte nun, wie Peraudi besonders eingeschärft hatte, die angesehensten und rechtgläubigsten Männer aus dem Welt- und Ordensklerus zu Beichtvätern; in Nürnberg waren es 43, in Erfurt 25, in Hof nur 15.

Wo möglich an einem Festtage fand die Eröffnung des Jubiläumsablasses statt. Vor 7 Uhr versammelte sich die gesamte Geistlichkeit der Stadt in der Hauptkirche, wo der Ablass eingesetzt werden sollte. Von hier aus zog man dann in Prozession mit dem Allerheiligsten unter dem Geläute aller Glocken nach der Kirche, wo der Kommissar abgestiegen war. Hier erhielten die Beichtväter ihre Vollmacht; der Kommissar überreichte ihnen nach römischer Sitte ein weisses Stäbchen zum Zeichen ihrer geistlichen Richtergewalt. Unter Vorantragen der päpstlichen Bullen und unter Absingen von Litaneien zog der Kommissar mit der Prozession in die Hauptkirche ein. Hier wurde am Ausgange des Chores vor einem Altar in feierlicher Weise das Jubiläumskreuz aufgerichtet. Es war an der eisernen Truhe befestigt, worein man das Ablassalmosen legte. Das Kreuz bestand aus einem einfachen rotangestrichenen Brett und hatte die Höhe eines Stockwerkes. Zwei rotseidene Fahnen, die vom Querbalken niederhingen, zeigten das päpstliche Wappen, nämlich die Tiara über den gekreuzten Schlüsseln und darunter ein Kreuz. Ausserdem sah man auf den Fahnen noch Ruten und Geisseln, die Symbole der Busse, abgebildet. Eine Dornenkrone auf dem Titelstück des Kreuzes deutete das Erlösungswerk Christi an. Ein Christusbild war nicht angebracht.

Nach Aufrichtung des Kreuzes wurden die päpstlichen Bullen verlesen und das Jubiläum mit allen Gnaden, wie im römischen Jubeljahr, verkündet. Entsprechend den sieben Hauptkirchen in Rom, wurden in jeder Stadt sieben Kirchen bezeichnet, die der Gläubige, der den Ablass empfangen wollte, der Reihe nach, drei Tage hintereinander, besuchen musste. In jeder dieser Kirchen mussten drei Vaterunser gebetet werden: das eine für den Papst, das andere für die heilige Kirche und das dritte für die Einigung aller christlichen Fürsten. Für Kranke und solche, welchen der Umgang in den sieben Kirchen nicht möglich war, wurden sieben Altäre der Hauptkirche bestimmt, von denen jeder den Namen der entsprechenden Kirche führte. Mit einer Predigt an das versammelte Volk schloss die Eröffnungsfeier.

Nun hatten die Beichtväter ihres Amtes zu walten. Am Morgen eines jeden Tages während der Ablasszeit wurde das Lob des Kreuzes gesungen und eine Predigt über die Jubiläumsgnade gehalten; jeden Beichtvater traf die Reihe. Den Tag über wurden die Beichten gehört. Die Grösse des Almosens war dem Ermessen der Beichtväter entzogen. Peraudi hatte zu Nürnberg mit den Reichsständen vereinbart, dass jeder Büsser soviel geben solle, als er zum Lebensunterhalt während einer Woche verausgabte. So war

jedem Missbrauch bezüglich der Höhe der Geldsumme vorgebeugt. Wer den Jubelablass durch den Besuch der Kirchen gewonnen hatte, konnte für 70 Pfennige einen Beichtbrief erhalten. Diese Briefe, auf Pergament gedruckt, steckten in einer hölzernen Büchse, woran ein rotes Siegel hing. Der Besitzer eines solchen Briefes konnte sich nach Belieben einen Beichtvater wählen, der ihn einmal im Leben und unmittelbar vor dem Tode von allen Sünden und Vergehen lossprechen konnte, die dem Papste vorbehaltenen Fälle ausgenommen.

Auch hatten die Beichtväter die Macht, alle Gelübde, sogar die vier grossen, in Geld und andere Bussen umzuändern.

Allabendlich nach der Vesper um 3 Uhr traten die Beichtväter vom Chore herunter und ordneten sich zu einer Prozession. Schwere Verbrecher leisteten hierbei öffentliche Kirchenbusse. Teils mit verbundenen, teils mit freiem Gesicht gingen Männer und Frauen in der Prozession einher und trugen in der Hand eine Rute und das Werkzeug, wodurch sie sich die Schuld zugezogen hatten: ein blosses Schwert, eine Büchse, einen Spiess oder eine Hellebarde. Ein Kreuzlied (O crux gloria) wurde gesungen, paarweise zog man durch die Kirche um das Jubiläumskreuz herum, die Beichtväter und der Kommissar schlossen den Zug.

Am Schluss der Ablasszeit wurde das Kreuz in ebenso feierlicher Weise, wie es errichtet worden war, niedergelegt. Es blieb aber noch sechs Tage auf der Truhe liegen, damit die Säumigen noch in dieser Frist Vergebung erlangen könnten. Anfänglich musste ein Ort, wo die Jubiläumspredigt erfolgen sollte, eine jährliche Kommunikantenzahl von mindestens tausend Köpfen aufweisen, später genügte die Hälfte. Der ursprüngliche Charakter des Jubiläums als einer Wallfahrt zu den Romheiligtümern sollte aufrecht erhalten werden. Die Jubiläumsdauer war verschieden, manchmal nur ein Monat; in Speier betrug sie 1502 acht Wochen, in Regensburg acht Monate, in Augsburg nach einer Angabe sogar ein ganzes Jahr.[179]

Die feierliche Einholung des Ablass-Kommissars wurde erst seit 1502 und 1503 üblich, als man das von Peraudi eingerichtete Ceremoniell übernahm. Die Empfangsfeierlichkeiten mit Prozession und Glockengeläute galten aber ursprünglich nicht dem Jubelablass, sondern dem Einzug des Kardinallegaten. Die Jubiläumsprediger erhöhten dadurch ihr Ansehen.[180]

Nicht ohne Freude und Rührung kann man, trotz mancher Schattenseiten, den religiösen Eifer unserer Vorfahren betrachten. Wir brauchen uns den tieferen Stand der allgemeinen Bildung um 1500 im Vergleich mit der Kultur von 1900 nicht zu verhehlen, dürfen jedoch auch nicht vergessen, dass kommende fortgeschrittene Jahrhunderte auch für manche Unvollkommenheit des heutigen Lebens vielleicht nur ein mitleidiges Lächeln haben werden. Auch die Religionsübung nimmt teil an dem Aufschwung der allgemeinen Kultur, die äusseren Formen verfeinern sich mit dem inneren Empfinden, wenn auch das Wesen unverändert bleibt. Wir Katholiken, im vollen Bewusstsein der Zugehörigkeit zur einen, alten, grossen Kirche, dürfen bei aller Wertschätzung des unveränderlichen religiösen Gnadenschatzes den möglichen Gewinn aus dem allgemeinen Bildungsfortschritt nicht ausser acht lassen. Ernste Kulturarbeit ist auch eine religiöse Pflicht, weil bei jeder Rückständigkeit gerade die edelste Seite des Menschenwesens am meisten verliert. Es ist noch kein Lob für einen christlichen Mann, als brav zu gelten. Bravheit und Frommsinn ist eine selbstverständliche Grundbedingung des Christenlebens, Lob verdient nur, wer zudem seine individuellen Talente sich und seinen Mitmenschen zum Nutzen möglichst gut ausbildet und anwendet. Fortschritt ist das Gesetz der Menschheit und die Pflicht jedes Menschen. Man braucht nicht zu fürchten, dass die moderne Zeitströmung den religiösen Sinn des Volkes austilge; die Religion wurzelt zu tiefst im Menschenwesen und wird von ihm gefordert. Will die moderne Welt einen Teil vom Hausrat der alten Bildung durch neue Stücke ersetzen, so weise man das Neue nicht vorschnell und ungeprüft zurück; vielleicht ist es besser als das Alte. Die christliche Kunst von heute würde auch bei einer Aufgabe, wie sie den Augsburger Meistern im Basilikencyklus gestellt war, manche üppige Ranke der Legendendichtung beschneiden und mancher Idealgestalt mehr Lebenswärme verleihen. Das Christentum hat Arbeit genug für neue Kräfte und Raum genug für neue Ideen. Kommt ein Bär und zerreisst den Esel, der bisher unser Gepäck trug, so helfe uns Gott, gleich dem Heiligen in der Legende, den Bären zäumen und zähmen als Lasttier auf der Pilgerfahrt im neuen Jahrhundert.

Anmerkungen zum zweiten Teil.

[56] Kirchenlexikon V [2] 189.
[57] Ztschr. f. bildende Kunst 1884 S. 342.
[58] Ebd. S. 397 f.
[59] Ebd. S. 344.
[60] Richard Muther, die deutsche Bücherillustration (München, Hirth 1884) I 144 f.
[61] Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktion, XI. Bändchen, Hans Burgkmair's Leben und Leiden Cchristi. München, Georg Hirth 1887.
[62] Ztschr. f. bildende Kunst 1884 S. 398.
[63] Ebd. S. 342.
[64] Alfred Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. München, Oldenbourg 1888 S. 13.
[65] Beissel, Bilder aus d. Gesch. d. altchristl. Kunst und Liturgie in Italien. Freiburg 1899 S. 60. Zwei sehr interessante, seltene Stiche im britischen Museum von 1575 zeigen die Peterskirche mit dem Centralbau Michelangelo's und dem alten Langschiff und Vorhof. Herbert Thurston, The holy year of jubilee (London 1900) pg. 135 und 325.
[66] Philippus Bonanni S. J., Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V. usque ad annum MDCXCIX vel authoritate publica vel privato genio in lucem prodiere. Tom. I (Romae 1699) pg. 124—131.
[67] Herbert Thurston, S. J., The holy year of jubilee (London, Sands & Co. 1900) pg. 41.
[68] R. Venuti, Numismata Romanorum Pontificum praestantiora, pg. 4.
[69] Thurston pg. 34 f.
[70] L. c. pg. 44 ff. Beachtenswert ist die Angabe eines englischen Reisenden, William Wey, der wahrscheinlich auf der Rückreise von Palästina 1458 oder 1462 Rom besuchte und sechs Thore in der Vorhalle von St. Peter, darunter die geschlossene goldene Pforte, erwähnt. „Item in introitu dicte ecclesie sunt sex porte, de quibus una est clausa, et hec est vera porta aurea." (W. Wey, Itinerarium, Roxburghe Club, pg. 144 cit. bei Thurston pg. 405.) Die goldene Pforte in St. Peter, von der Nikolaus Muffel erzählt, Christus habe sein hl. Kreuz hindurchgetragen und die Kaiser Vespasian und Titus hätten sie nach Rom gebracht, steht ohne Zweifel in Zusammenhang mit Pilgernachrichten aus dem hl. Lande. Durch das „goldene Thor" von Jerusalem zog Christus am Palmsonntag in die Stadt ein; sein Leidensweg führte ihn nicht durch dieses Thor. Im Volksmund sind solche Verwechslungen nichts Ungewöhnliches. Thurston pg. 406 f.
[71] Thurston pg. 135; pg. 402 ff; Abb. pg. 10 u. 277.
[72] Alfred Schmid, Forschungen S. 10 und 12.
[73] Siegfried Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner (Studien z. deutschen Kunstgeschichte 20. Heft) Strassburg, Heitz 1899 S. 64 Tafel 3.
[74] Alfred Peltzer, Deutsche Mystik und Deutsche Kunst (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 21. Heft) Strassburg, Heitz 1899 S. 56—60.
[75] Ebd. S. 21 f.
[76] Ebd. S. 240 f.
[77] Litterar. Rundschau 26 (1900) Sp. 190.
[78] H. F. Jos. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Mit Titelbild, 6 Farbentafeln und 67 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder 1887.
[79] Unrichtig wurde im ersten Teil S. 31 f. der Einzug des Kardinals Raimund in Augsburg in das Jahr 1500 gesetzt; er fällt in das folgende Jahr 1501. Der Kardinal musste zur Ablasspredigt die Zustimmung des Kaisers und des Reichstags zu Nürnberg einholen. Vgl. N. Paulus, Raimund Peraudi als Ablasskommissar, Historisches Jahrbuch 1900 S. 673 f.
[80] Detzel, Theolog. Quartalschrift. Tübingen 1888 S. 527 f.
[81] Josef Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, Hinrichs 1901 S. 31. (Abb. S. 16.)
[82] Franz X. Kraus, Roma sott. Die römischen Katakomben (Freiburg 1879) S. 302.
[83] Carl Maria Kaufmann, Die skulpturalen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums. Mainz, Kirchheim 1900 S. 117. — J. Wilpert, Röm. Quartalschrift 14 (1900) 309—315. Vgl. Didron, Iconographie chrétienne, histoire de dieu. Paris 1843 p. 291.
[84] Peltzer, Deutsche Mystik und Deutsche Kunst S. 158.
[85] Ebd. S. 90.
[86] Liebhaberbibliothek alter Illustratoren XI. Bdchen. (München, Hirth 1887), Oelbergscene.
[87] Dürer, Vier Holzschnittfolgen phototypisch nachgebildet in der Grösse der Originale. Mit einführendem Text (von Bruno Meyer, Berlin 1886)

Leipzig, Zahl's Verlag, Haberland. Blatt 6, 54 und 26.

88 Heinrich Weber, Die Verehrung der hl. vierzehn Nothelfer, ihre Entstehung und Verbreitung. Kempten 1886.

89 Ebd. S. 12 f.

90 Kirchenlexikon IX² 518.

91 Uhrig, Die vierzehn hl. Nothelfer, Theolog. Quartalschrift. Tübingen 1888 S. 127 f.

92 Ebd. S. 98 f.

93 Beitr. z. Anthropologie und Urgeschichte Bayerns 1891 S. 109 und 1894 S. 45.

94 Weber, Vierzehn Nothelfer S. 42.

95 Ebd. S. 45.

96 Ebd. S. 42.

97 Ebd. S. 107.

98 Uhrig, Theol. Quartalschr. 70 (Tübing. 1888) S. 100.

99 Weber, Kirchenlexikon IX² 521.

100 Uhrig S. 101.

101 Weber, Vierzehn Nothelfer S. 120.

102 Ebd. S. 112.

103 Ebd. S. 120, 58, 14.

104 Ebd. S. 112.

105 Carl Albrecht Bernoulli, Die Heiligen der Merovinger, Tübingen 1900.

106 Uhrig l. c. S. 91.

107 Bernoulli S. 152.

108 August Sinemus, Die Legende vom hl. Christophorus und die Plastik und Malerei, Hannover 1868 S. 31.

109 Ebd. S. 7.

110 Regensburg 1854 S. 174.

111 Franz Görres, Ritter St. Georg in Geschichte, Legende und Kunst. Ztschr. für wissenschaftl. Theologie 30 (1887) 54—70.

112 Bernoulli, Die Heiligen der Merovinger S. 152 ff.

113 Kirchenlexikon V² 331 „Georg".

114 Hauck's Realencyklopädie I² 202 „Aegidius".

115 Uhrig S. 109.

116 William Smith and Henry Wace, A dictionary of Christian biography I (London 1877) 47 ss.

117 Höfler S. 34.

118 Kirchenlexikon VII² 1815 f. „Leonhard".

119 Smith and Wace, A dictionary III (London 1882) 686 f.

120 Bernoulli, Die Heiligen der Merovinger S. 160.

121 Smith and Wace, A dictionary IV (1887) 41 „Nicolaus".

122 Franz Görres, Kritische Untersuchungen über die Licinianische Christenverfolgung. Jena 1875 S. 227 ff; Kirchenlexikon IX² 333 ff. „Nikolaus von Myra".

123 Weber, Vierzehn Nothelfer S. 34.

124 Gustav von Bezold und Dr. Berthold Riehl, Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern (München 1893) Bd. I S. 466 Tafel 58.

125 Carl Streit, Tylmann Riemenschneider (Berlin, Wasmuth 1888) S. 26 Tafel 87; Lübke, Gesch. der Plastik (Leipzig 1880) II 732; Anton Weber. Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider (Würzburg 1884) S. 11.

126 Weber, Vierzehn Nothelfer S. 44 ff.

127 Ebd. S. 36.

128 Smith and Wace, A dictionary III (1882) 175 s. „Hubertus".

129 Weber, Vierzehn Nothelfer S. 27.

130 Pfülf S. J. im Kirchenlexikon VII² 335 ff. „Katharina". Hermann Kunst, Geschichte der Legenden der hl. Katharina von Alexandrien und der hl. Maria Aegyptiaca. Halle, Niemeyer 1890.

131 Weber, Vierzehn Nothelfer S. 23 ff; Kirchenlexikon I² 1982 f.

132 Chevalier, Répertoire s. v.

133 (Soleil Felix,) La vierge Marguérite substituée à la Lucine antique, analyse d'un poëme inédit du XVe siècle, suivie de la description du manuscrit et de recherches historiques, par un tureteur. Paris 1885. 8⁰ IV und 63 p.

134 Usener, Religionsgeschichtl. Untersuchungen I (1889) S. XI.

135 Ebd. III (1899) 187 ff.

136 Ebd. I 80.

137 Ebd. I 130 f.

138 Ebd. I 32 ff.

139 Ebd. I 77 f. Anm. 31.

140 Ebd. I 280 f.; 289 f.; 283 Anm. 28; 291; 217; 292.

141 Ebd. I 284 f.

142 Albrecht Dieterich, Abraxas (Leipzig 1891) S. 117 ff.

143 Albrecht Dieterich, Nekyia. (Leipzig 1893) S. 217.

144 Anal. Bolland. 19,2 (1900) 223—226.

145 Dieterich, Abraxas S. 123 ff.

146 Ludwig Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898 (Knackfuss XXXV) S. 101 f. Abb. 75 und 76.

147 Richard Adelbert Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. I (Braunschweig 1883) S. 464 f; II 2 (Braunschweig 1884). S. 111 und 428.

148 Wilhelm Vogt, Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart CXXVIII. Tübingen 1876) S. 11.

149 Ebd. S. 12.

150 Alfred Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair (München, Oldenbourg 1888) S. 26.

151 Lipsius I 108.

152 Lipsius I 213.

153 Lipsius I 457 ff.

154 Lipsius I 427 f., 422 ff.

155 Lipsius I 425 ff.

156 Lipsius I 474.

157 Lipsius I 400, 406 ff.

158 Lipsius I 487.

159 Lipsius I 496. Ueber das bei den lateranischen Ausgrabungen gefundene Fresko vgl. Ph. Lauer, Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran. Melanges d'archéologie et d'histoire 20 (1900) 251—287. Planche VI.

160 Lipsius I 494, 497.

161 Lipsius I 492, 495.

162 Lipsius I 497 f.

163 Alfred Schmid, Forschungen über H. B. S. 15.

164 Wilhelm Vogt, Nik. Muffels Beschreib. S. 12 f., 35 f.

165 Thurston, The holy year of Jubilee pg. 289, 280 f., 292, 271 f., 263.

166 Jos. Zettinger, Die Berichte über Rompilger aus dem Frankenreiche bis zum Jahre 800. Rom 1900 [= 11. Supplementheft zur Römischen Quartalschrift] S. 16 f., 44, 52, 69, 55 u. 27, 34 f., 95 f., 100 ff. Anton de Waal, Der Campo santo der Deutschen zu Rom. Freiburg i. B. 1896.

167 A. de Waal, Andenken an die Romfahrt im Mittelalter. Römische Quartalschrift 14 (1900) 54—67.

[168] Johann Hubert Kessel, St. Ursula u. ihre Gesellschaft. Köln 1863; Albert Gereon Stein, Die heilige Ursula u. ihre Gesellschaft. Köln 1879; J. Friedrich, Kirchengeschichte Deutschlands I (Bamberg 1867) 141—166.

[169] F. W. E. Roth, Die Visionen der hl. Elisabeth u. die Schriften der Aebte Ekbert u. Emecho von Schönau. Brünn 1884. S. CXII ff.

[170] O. Zöckler, Das Kreuz Christi. Gütersloh 1875. S. 214, 217, 219.

[171] J. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870. S. 198.

[172] Alfred Schmid, Forsch. über Hans Burgkmair S. 16 ff.

[173] Franz Stoedtner, Hans Holbein der Aeltere. (Dissertation) Berlin 1896, Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Frank), Linienstr. 158. S. 34 Anm. 6.

[174] Pio Franchi de' Cavalieri, S. Lorenzo e il supplizio della graticola. Röm. Quartalschr. 14 (1900) 159—176.

[175] Wilhelm Vogt, Nikolaus Muffels Beschr. S. 37 f. Vergleiche auch S. 34 über die Katakomben bei San Lorenzo, von denen man glaubte, sie gingen bis zur Tiberbrücke.

[176] Suitbert Bäumer, Kirchenlex. VII^2, 1092 ff. 1083 ff., — Adolph Harnack, Hauck's Realencyklopädie VII^3 615 f. u. V^2 733 ff.

[177] Joh. Schneider, Die kirchliche u. politische Wirksamkeit des Legaten Raimund Peraudi (1486—1505). Halle, Niemeyer 1882. — Gottlob, Der Legat Raimund Peraudi. Histor. Jahrbuch 1885 S. 438—61. — Nikolaus Paulus, Raimund Peraudi als Ablasskommissar. Histor. Jahrb. 1900 S. 645—682.

[178] Schneider a. a. O. S. 84 Anm. 3.

[179] Ebd. S. 104 Anm. 4.

[180] Vergleiche über die Jubiläumsfeier: Schneider ebd. S. 97 ff., N. Paulus, Histor. Jahrb. 1900 S. 659 f., 666 f., 675 ff.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

Ablass für Verstorbene 14, 226 f., 229.
Ablassgnaden 226.
Ablasspredigt, Missbräuche 227.
Ablasswesen, Organisation 226.
Abraxas 166.
Achatius 131, 135.
Achilles 133, 151.
St. Aegidius 131 f., 136, 150 f.
Alexander III. 222.
Alexander VI. 1 f., 17 ff., 92 ff., 113 f., 226.
Alfons von Castilien 196.
Allerlayn, Anna, Burgkmair's Frau 108.
Alphabet in der Liturgie 168.
Alvarus, Dominikaner 120.
St. Amandus, Bischof von Maestricht 193.
Ambrosius 162, 196, 220, 225.
Ammanati, Jakob, Kardinal 226.
Ammonius von Canopus 158.
Amort, über die Ablässe 115.
St. Anna 139.
Antiochien 148.
Apokalypse 178, apokalyptisches Weib 166.
Apokryphe Christuserscheinung 171.
Apollon 166.
Apostelfürsten, Kopftypen in der christlichen Kunst 86 f., bei Holbein 87 f., Abschied nach der Legende 72 f.
Apostelgeschichte 163.
Apostelgräber in San Sebastiano 223.
Architekturbilder, Marienbasilika 68, Paulusbasilika 81 ff., Peterskirche 112 f., Lateran 174 f., Santa Croce 190.
Arles 192.
Artussage 201.
Artzt, Ulrich, Bürgermeister von Augsburg 24.
Athanasius 154, 169, 196.
Athene 133.
Athos, Bilderbuch 169, 208.
Augsburg 20 ff., Druckwerke 109, Jubiläumseröffnung 228, Jubiläumsdauer 231.
Augustus 163.
Autharis 196.

Baiern-Landshut, Herzog Ludwig 101.
Bajesid II, 171.
Balduin Kaiser von Byzanz 134.
Baldur 133, 151.
Bamberg 137.
Banz 136.
St. Barbara 131 f., 135, 159 f., 230.
Basel, Zeichnungen Holbeins 57 ff., 60, 65.
Basilikenbilder 34 ff., Zustand der Erhaltung 37.
Basilius II., Kaiser 158.
Bassussarkophag 171.
Bändler, Johann, Buchdrucker 107, 109.
Bäumer, Suitbert O. S. B. 162.
Beck, Georg, Buchmaler 207.
Beichtbriefe 227, 231.
Benedict III., Papst 196.
Bernhard von Clairvaux 120.
Bernoulli, Carl Albrecht 168 f.
Bessarion, Kardinal 94.
Bethlehem 164. — Kindermord 163.
St. Birgitta 208.
Blacherniotissa, Madonnenbild 124.
St. Blasius 131, 135, 158, 165.
Bolsena 160.
Bonifaz VIII. 1, 114, 116 f., Bonifaz IX. 114.
Bramante 73.
Braunschweig 228.
Bredt, Ernst Wilhelm, Kunsthistoriker 205.
Burchard, Johann von Strassburg, sein Tagebuch 2 f., seine religiöse Gesinnung 12 f., 33.
von Burgau, Markgräfin Agnes 34.
Burgkmair, Hans, Charakteristik, Lebensverhältnisse 107 ff., Zeichnungen für Maximilian 109, sein „Werk" 110, Gegensatz zu Holbein 37, 112, Lateranbasilika 170, Landschaft 170, 205 ff., Kreuzbild 212 ff., Ursulabild 214.
Busswesen 193 f.

Cajetan, Kardinal 32 f.
Caligula 73.
Calixti Kirchhof 222.
Campo santo, deutsches Nationalhospiz zu Rom 193.
Capet, Johann, französischer Franziskaner 230.
Cäsarius von Arles 192.
Cestiuspyramide 72 f.
Châlons sur Saone 194.
Childebert 196.
St. Christophorus 131, 133, Legende 142 ff., Darstellung 145 f., 162.
Christusbilder 100, Christustypus bei Burgkmair 170 f., beim Meister L. F. 215, Geschichte des unbärtigen und bärtigen Christustypus 171 f.
Chrysostomus 138, 153, 164.
Cimabue 116, 124, 208.
Clematius 201.
Clemens VI. 1, 114 f., Clemens VII. 27, 114, Clemens X. 114.
Corwey an der Weser 157.
Cölestin III. 197.
„Cölestine" 110.
di Credi, Lorenzo 122.
Santa Croce, Baugeschichte der Basilika 188.
Crusius, Martin 159.

Cumont, Mithraforscher 169.
St. Cyprian, Bischof von Karthago 217.
St. Cyriacus 131, 135, 139, 155.

Damasus 164, 196, 218.
Danae 167.
Dangkrotzheim, Konrad 159.
Dänemark 228 f.
Demer, Georg, Chronist 1.
St. Denis bei Paris 157.
Deukalion 165.
Deutsche Gelehrte in Rom 229.
Dieterich, Albrecht 166 ff.
Dionysius 131 f., 135, 139.
Dionysos 162, 167.
Djem 171.
Dornenkrone 210, Dornenkrönung Christi 97 ff.
St. Dorothea 60 ff.
Dreifaltigkeitsbilder 59 f.
Drusiana 181 f.
Dürer, Albrecht 107, 109 f., 117, 130, 178 ff., 187.

Ehrle, Franz S. J. 114.
Eigner, Fälschungen 55 f.
Eisen im Leonhardskult 152 f.
Ekbert, Mönch 200.
Elias 187.
St. Elisabeth von Schönau 120, 199 ff.
St. Elmo 154.
Engelberg, Burkhard, Baumeister 26 f.
Engeldarstellung bei Holbein 66.
Engelsburg 73.
Ephesus 174.
Epiphanie 162.
St. Erasmus 131, 135.
„Erfrischung" 167.
Erfurt 228.
Erinyen 167.
Ethelfrid, König von Northumbrien 142.
St. Eustachius 131, 135, 154, Geschichte und Legende 157 f.

Ferdinand und Isabella von Spanien 73.
Fiesole, Fra Angelico 122, 210.
Fischbild in den Katakomben 162, in einer Homilie 165.
Frankenschola 193.
Frankfurt, Städel'sches Institut 96.
Frankreich 226, 228.
Freising 174.
Friedrich III., Kaiser 6, — der Weise, Kurfürst von Sachsen 228, — Markgraf von Ansbach 228, — von Zollern, Bischof von Augsburg 31, 107 f.
St. Fructuosus 218.
Furtwängler, Adolf, Archäologe 162.
Fussnagelung bei Kreuzbildern 208.

Gaeta 154.
Gagliardi, Pietro, Maler 116.
St. Gallen 210.
Gebetsprivileg 64 f., 137 f.
Geiler von Kaisersberg 13, 107.
Geisselung Christi 187.
Geistliche, porträtiert 95.
Gelasius I. 146.
Genrebilder, religiöse 122.
St. Genovefa 142.
St. Georg 131, 133, 136, 142, Geschichte u. Legende 146, 148, Drachenkampf 149 f, 168 f.
Georg, arianischer Bischof 169.
St. Gereon 201.
St. Gertrud, die Grosse 120, 139.
Giotto 116, 124.
Glier, Ulrich, Baumeister 26.
Glocken, erste 172.
Grandner, Baumeister 27.
Gregor der Grosse 72, 133, 146, 154, 196 f.
Gregor II. 188, — III. 196, — IV. 132, 164, — VII. 196, — IX. 197.
Gregor von Tours 146, 168, 197.
Grimm u. Wyrsung, Buchdrucker 109, 130.
Griescher, Hans, Benediktiner 26.
Grün, Heinrich, Benediktiner 24.
Gurk 228.
Gutschmid 168.

Halle 8, 10.
Hamburg 229.
Hauptmann unter dem Kreuze 212.
Heinrich I., König 157.
St. Helena 164, 189, 223 f.
Hemmerlin, Felix, Jurist 4 f.
Henoch 187.
Hera 163.
Hercules 133.
Herlen 49.
Herrieden 23.
St. Hieronymus 161, 164, 195.
St. Hildegard 120.
Hildesheim 132.
Hohenzell 155.
Holbein, der Aeltere 33 f, 36, Geburtsjahr u. Familienverhältnisse 39 f., Porträts 40 f., 44 ff., das „Werk" Holbeins u. Schülerarbeiten 46 ff., materielle Notlage, Todesjahr 48, Kunstentwickelung 49, Begabung für das Porträtfach 51, seine Basilikenbilder 52, 69 ff., 96, seine Renaissance 52, Anatomie 78, Perspektive 78, Lichtgebung 80, Farbenstimmung 104, Christusbildung 99 f., Verhältnis zum Meister L. F. 215.
Honorius III. 196.
Hormisdas 197.
Höfler, Max 135.
Hörmann, Leonhard 27.
St. Hubertus 158, 196.

Innocenz III. 196, — IV. 26 f., 95 f., — VIII. 28, 31, 171, 227.
Imhof, Hieronymus 27.
Isidor von Sevilla 180 f.
Jakobus, Apostel 154.
Jerusalem 195, Jerusalemkapelle 189.
Johann, König von Dänemark 228.
Johannes, Apostel, Berufung 175, Oelmartyrium 176 ff., Stabwunder 182 ff., Giftbecher 184 f., Selbstbegräbnis u. Mannawunder 174, 185 ff.
Jordan 165.
Jubiläum, Ursprung u. Geschichte 1, — in Deutschland (1501—1504) 228 ff., Jubiläumsfeier 230 f., Jubiläumsbilder 115 ff., Jubiläumsmünzen 113 ff.
Judas bei Holbein dem Aelteren 103 f.
Julian, der Abtrünnige 169.
Julius I. 148, — II. 229.
Jungfräuliche Geburt 163.
Justinian I. 134, 146, 153.

Kardinal, Stellung u. Auftreten 32 f.
Karl Martell 169, Karl der Grosse 45, 73, 195, Karl der Kahle 132, Karl V. 27.
Katakomben 167, — um 1500 222 f.
St. Katharina 131, 136, 230.
Katharinenkloster in Augsburg 26 ff., Kreuzgang 33.
Kelchverhüllung 174.
Keller, Michael, Zwinglianer 21.
Keppler, über religiöse Kunst 122.
Keuschheitsgeschichte, gnostische 181 f.
Kirchberg, Graf Hermann von 229.
Kock, Reimer 229.
Konrad, Bischof von Passau 131.
Konstantin 113, 146, 154, 164, 172, 188.
Konstantinopel 172.
Kostüme 140.
Kraus, Franz Xaver 119, 124.
Krems 132.
Kreuzbild bei Burgkmair 207 ff., Geschichtliches 208 f.
Kreuzholz 195.
Kreuztitel 188.
Kreuzweg 120.
Kultkalender, germanischer 135.
Kunstideale, deutsche um 1500, 105 f.
Kunstgeschichte, neuere 119.
Künstler u. Kunststufen 45 f.
Kurfürsten, deutsche 228.
Kurie, päpstliche, Beurteilung derselben in Deutschland 229.
Kuppelmayr, Waffensammlung 212.

L. F., Augsburger Maler 36 f., 215.
Lambesa 218.
von Landen, Hans Jakob 32.
Landschaftsmalerei in Augsburg 205 ff.
Langenmantel, Augsburger Patrizier 27.
Langheim 136.
Lateran, Erlöserbild 6, Jubiläumspforte 6 ff., 114, Schenkung Konstantins 172.
Legendengeschichte 61, 142.
Leo I. 196, — IX. 208, — XIII. 138.
Leonhard 135, 139, 151 ff., bayrische Kultorte 152.
Leto 166.
Liberius, Papst 162, 164.
Licht in der Liturgie 81 f.
Lichtmess 162, 164 f.
Linz 228.
Lipsius, die apokryphen Apostelgeschichten 176.
Lomenitlin 26.
Lucina 160.
Ludwig XI. von Frankreich 226.
Lukianos 165.
Luther 119.
Lübeck 228 f.
Lüttich 196.
Lyddadiospolis 146.
Lyon 158.

Macrobius 163.
Madonna bei Burgkmair 120 ff. — in den Katakomben 122, 124 ff., Madonnenbilder, ihre geschichtliche Entwickelung 123 f.
Magdeburg 228.
St. Magnus, 138 f.
Mallius, Petrus 197.
Marazio, Thomas 10, 12.
Marc Aurel 45.
Marcellina 162.
Marculf 193.
Marcuskirche in Venedig 123.
St. Margaretha 133, 136, 160.
Maria Magdalena 212.
Mariä Krönung 57 f.
St. Martin 139, 154, Martinitag 136.
Martin I., Papst 193, — V. 113 f.
Martyrgeschichten, Häufung der Strafen 64.
Massenpsychologie 37.
Mastricht 196.
Mater dolorosa 211 f.
Maximilian 23, 31 f., 228 f., Maximiliansmuseum 28 f.
Mechtild von Magdeburg 118, 120 — von Hackeborn 120.
Medaillen mit den Apostelbildern 196.
St. Menas 196.
Merovinger 168, 193.
St. Michael 169.
Michael Cärularius 208.
Miller, Johannes, Augsburger Buchdrucker 109.
Mithra 133, 146 ff., 168 f.
Mitra 116 f.
Monte Testaccio 72.
Monza 196.
Morung, Dr. Theodorich, Domherr zu Würzburg 228.
Mörlin, Konrad, Abt 24.
Muhammed II. 171.
Muffel, Nikolaus, Nürnberger Ratsherr 6.
Muther, Richard 107, 109 f., 112.
Mülich, Georg und Hector 206.
Myria (Tausendschön) 163.
Mysterien, griechische 167, Mysterienspiele 35.
Mystik 118 ff., 122.
Mythenvergleichung 161 ff.
Mythus 161 f., 168.

Namendeutung bei volkstümlichen Heiligen 135 f.
S. Nazario 196.
Nägel vom Kreuze Christi 197.
Nekyia (Totenreich) 167.
Nicäa 162.
Nicephorus, Kaiser 195.
St. Nikolaus 139, 153 f.
Nikolaus V., Papst 1, 226.
St. Nilus 158.
Noblac, Abtei 151.
Noe 165.
Nordhausen 132.
Not 132.
Nothelfer, die 14 hl., 131 ff., Entstehungszeit der Gruppe 131 f., 134, 138, 160, Reihenfolge 134, griechische Heilige 134, in der Liturgie 137, verwandte Heilige 138 f., Nothelferbild Burgkmairs 159.
Nürnberg 228.

Oderzo 139.
Odin 133, 151.
Oeglin u. Nadeler, Augsburger Buchdrucker 109.
Oel als Pilgerandenken 196.
Oelbergscene 128 ff.
Oranten 124 ff.
Origenes 162.
Ornament u. Bild 54.
Orpheus 167.
St. Oswald 142.
Othmar, Johann, Buchdrucker 108 f., — Silvan 109.
Otto II., Bischof von Bamberg 150.

Padua 160.
Palladio, Nachbildner von Münzen 114.

Paltz, Johann von, Augustiner zu Erfurt 227.
St. Pantaleon 131, 133, 135. 158.
Pantheon 138.
Panvinio 116.
Paris 132, 157, 159, 227, 229.
Passion Christi in der deutschen Kunst 126 ff.
Passionsscenen 37.
Patmos 178 f., 180, 185.
St. Patrik 154.
Papstfabeln 189 f.
Paul I., Papst 113, — II. 1.
St. Paulus in der goldenen Legende 90 f.
Paulusbasilika, mittelalterliche Sagen 72.
Pauluslegende bei Holbein 73 f., Pauli Bekehrung 75 f., P. Taufe 77, P. im Gefängnis 78 f., P. Begräbnis 92.
Peltzer, Alfred 118 f.
Peraudi, Raimund, Bischof von Gurk, Kardinal 19, 31 f., 226 ff.
Peterskette 88.
Peterskirche zu Rom, die Namen der Thore 8.
Pt. Petrus als Papst 112, 116 f.
Petrusapokalypse 167.
Pforte, die goldene 1 ff., Eröffnungsfeier 10 ff., 108, 113, symbolische Bedeutung 115.
Pforzheim, Holzschnitt 171.
Phidias 172.
Philipp August, König von Frankreich 197.
Philokalus 162.
S. Pietro in Montorio 73.
Pilatus bei Holbein 101 ff.
Pilgerabzeichen 195 ff, bei Burgkmair 197 f.
Pilgerfahrten, Geschichtliches 192 ff.
Pilgerscenen 190 ff.
Pisano Giovanni 124.
Pius II., Papst 226, —III. 229.
Plagheilige 135.
Polykrates, Bischof v. Ephesus 185.
Pontificale Romanum, Bussbilder 115.
Poseidon 153, 166.
Prag 157.
Praxiteles 162.
Procopius von Cäsarea 146.
Proklos, Erzbischof von Konstantinopel 165.
Protonikesage 225.
Prudentius 220.
Pythagoras 167.
Pythondrache 166.

Rabanus 154.
Raphael 122.
Rasponi, Kardinal 116.
Ratdolt, Augsburger Buchdrucker 109.
Ravenna, St. Apollinare 123.
Rebhun, Helena 35.
Recared 196.
Regensburg 137.
Rehlingen, Dorothea 35.
Religion u. Politik 229 f.
Religionsgeschichte 161 ff.
Reliquien im Lateran 172.
Richard I., König von England 149.
Riedler, Bartholomäus, Beichtvater 28, — Anna und Barbara, Nonnen 35
Riehl, Berthold, Kunsthistoriker 169.
Riemenschneider 155 ff.
Robbia, Luca della 122.
St. Rochus 139.
Rock Christi 189.
Rombüchlein 5.
Romfahrten der deutschen Kaiser 195.
Romkirchen, Privilegien 227.
Romulus' u. Remus' Grab 72.
Rosate, Alberich von, Kanonist 115.
Rosen, Kunz von der 23.
Rotenhan, Anton von, Bischof von Ramberg 136.
Roth, Friedrich, Historiker 20 f, 27.
Rouen 164.
Roveredo 228.
Rucellai, Giovanni, von Florenz 6.

Sabinerland, Kathedrale 117.
Sachsenspiegel 136.
Sacontala 133, 151.
Saintes 226 f.
Säule von der schönen Pforte des Tempels zu Jerusalem 2.
Scala santa 173 f.
Schaffner, Martin, aus Ulm 117.
Schergen bei Holbein 88 f.
Schlecht, Josef, Freisinger Inschriften 174.
Schlüssel 196.
Schmid, Alfred, Kunsthistoriker 117.
Schongauer, Martin 49, 107 f, 117, 187.
Schopenhauer 119.
Schrenck, Nikolaus, Münchner Patrizier 131.
Schrott, Johannes, Abt 24 f.
Schwarzensteiner, Zunftmeisterin 26.
St. Sebastian 139, Basilika 217, 222.
Sender, Clement Benediktiner 26, 32.
Senftenau, Gräfin Magdalena von 33.
St. Servatius 196.
Sidonius Apollinaris 146.
Siebenschläfer 222.
Siegfrid 133.
Siena 124.
Silvester I. 6, 8.
Silvia 158.
Sinai 158.
„Sintflutsagen" 165 f.
Sixtus II., Papst 139, 154, 218, — IV. 1, 13. 114, 226.
Skalden 132 f.
Soleil, Felix 160.
Sorbonne 227.
Speier 229.
Springer, Anton, ikonographische Studien 36.
Staupitz 120.
St. Stephanus 216.
St. Stephan, Papst 222 f.
Stoedtner, Franz, Kunsthistoriker 36, 49.
Stoff u. Kunst 54.
Stolle, Konrad, Erfurter Chronist 227.
Strassburg 228 f.
Strzygowski, Kunsthistoriker 124.
Surgères 226.
Suso, Heinrich 120.
Symmachus, Papst 192.

Tarracona 218.
Taufe 163.
Taufe Christi 162, Darstellung in den Katakomben 165.
Tauler, Johannes, von Strassburg 126.
Temperamente, die vier, bei Holbein 82.
Tertullian 176, 185.
Textilfunde, frühchristliche 149.
Thebaische Legion 201.

Thecla 83 ff., altchristliches Relief 85.
Theodolinde, Longobardenkönigin 196.
Thessalonich 146.
Thode, Henry 118.
Thor, germanische Gottheit 133.
Thurston, Herbert, S. J. 114, 116, 190.
Thurzo, Graf Georg 24.
Tiara 116 f.
Tre fontane, Abtei 73.
Türkenkrieg 226 f., 228 f.

Uhrig, über die hl. Nothelfer 132.
Upsala 132.
Urban VI. 1, — II. 154, — VIII. 137.
St. Ursula 139, 198 ff., Inschrift 200 f., Kölner Ausgrabungen 199, Burgkmairs Darstellung 204 f.
Usener, religionsgeschichtliche Studien 133, 161 ff., 164.

Valentin St. 135, 139.
Valerian, Kaiser 217 f.
Vanuhi, Venus 133.
Venantius Fortunatus 146, 169.
Venedig 2, 108, 137, 139, 160, 228.
Venturi, Adolfo, Kunsthistoriker 123, 125.
Veronikabild 197.
Vetter, Augsburger Patrizier 33.
Victor, Papst 185.
St. Vincentius 220, 222.
Vision als Kunstmittel 118.
Vitalian, Papst 196.
Viterbo 229.
St. Vitus 131, 133, 136, Legende 157.
Voragine, Jacobus a, 61 f.

Waal, Anton de, 171, 197.
Wagner, Lienhard und Peter, Benediktiner 26.
Walpurgistag 136.
Walter, Anna, Priorin des Katharinenklosters in Augsburg 26, 33.
Weber, Heinrich, über die hl. Nothelfer 131.
Weihnachtsfestkreis 162 ff., Festbräuche 165. Weihnachtsbild Holbein's 67 f.
Welser, Veronika, Priorin des Katharinenklosters in Augsburg 27, 35.
Weltperiodenlehre 166.
Wenzeslaus 139, 157.
Werden 132.
Wirtschaftliche Ordnung, ihre Bedeutung in Staat und Kirche 20 ff.
Wittenberg 228.
St. Wolfgang 139.
Woltmann, Holbeinbiograph 36.
Wunsiedel 137.
Würzburg 155, 228.

Xenodochien 193.

Zainer, Augsburger Buchdrucker 109.
Zeusstatue von Olympia 172.
von Zollern, Graf Eitelfritz 32.

Störende Druckfehler.

Seite VI l Zeile 13 von oben lies „1501" statt „1500".
Seite VI l Zeile 14 von oben lies „1501/2" statt „1501".
Seite 21 l Zeile 17 von oben lies „letzterem" statt „letzteren".
Seite 27 l Zeile 12 von oben lies „Renaissancestil" statt „. . . stiel".
Seite 31 r Zeile 22 von unten lies „1501" statt 1500.
Seite 32 l Seite 10 von unten lies „Jahr 1501" statt „Jubeljahr 1500".
Seite 43 r Zeile 14 von oben lies „Altarwerk" statt „Altwerk".
Seite 100 r Zeile 24 von oben lies „genugsam" statt „genügsam".
Seite 108 r Zeile 11 von oben ist „ersten" zu streichen.
Seite 110 r Zeile 12 von unten lies „Burgmair'schen" statt „. . . sche".
Seite 133 l Zeile 16 von unten lies „Kultgebräuchen" statt „Kulturgebräuchen".
Seite 135 r Zeile 9 von oben lies „welcher" statt „welche".
Seite 154 r Zeile 23 von unten lies „Elmo" statt „Elme".
Seite 162 l Zeile 12 von oben lies „Praxiteles" statt „Praxitels".

Verzeichnis der Abbildungen.

Werke der Meister:

Burgkmair, Hans. Die goldene Pforte des Jubeljahrs 1500. Peterbasilika 2.
— St. Peter vor seiner Kirche. Petersbasilika 7.
— Sitzender Pilger an der Kirchenabsis. St. Croce 14.
— Pilgergruppe. St. Croce 15.
— Empfang eines Pilgers vor der Herberge. St. Croce 17.
— Die Lateranbasilika. Gesamtansicht. Kgl. Galerie in Augsburg 30.
— Die Basilika von St. Peter. Gesamtansicht. Kgl. Gallerie zu Augsburg 111.
— Petruskopf. Petersbasilika 116.
— Madonna. Petersbasilika 121.
— Christus am Oelberg. Petersbasilika 123.
— Christus am Oelberg. Detail. Petersbasilika 125.
— Petrus am Oelberg. Petersbasilika 127.
— Jakobus maior am Oelberg. Petersbasilika 129.
— Johannes am Oelberg. Petersbasilika 130.
— Die vierzehn Nothelfer. (Linke Hälfte.) Petersbasilika 140.
— Die vierzehn Nothelfer. (Rechte Hälfte.) Petersbasilika 141.
— Die vierzehn Nothelfer. Detail. Petersbasilika 143.
— Die vierzehn Nothelfer. Detail. Petersbasilika 156.
— Christustypus. Lateranbasilika 171.
— Johannes im Lateran 173.
— Johannes' Berufung. Lateranbasilika 175.
— Lateranbasilika. Rechter Flügel 177.
— Johannes auf Patmos. Lateranbasilika 179.
— Erweckung der Drusiana. Lateranbasilika 180.
— Erweckung der Drusiana. Detail. Lateranbasilika 183.
— Christi Geisselung. Lateranbasilika 186.
— Basilika St. Croce 189.
— Das Basilikabild von St. Croce 191.
— Ursulalegende. Linke Hälfte. St. Croce 194.
— Ursulalegende. Rechte Hälfte. St. Croce 195.
— Die Hauptpersonen der Ursulalegende. St. Croce 202.
— Der wilde Schütze. St. Croce 203.
— Stromlandschaft. St. Croce 205.
— Christus am Kreuze. St. Croce 206.
— Christus am Kreuze. Detail 207.
— Die Heiligen unter dem Kreuze. St. Croce 209.
— Mater dolorosa. St. Croce 210.
— Magdalena unter dem Kreuze. St. Croce 211.
— Kriegsleute und Pharisäer. St. Croce 213.

Holbein der Aeltere. Basilika St. Maria Maggiore 11.
— Christi Dornenkrönung. Paulusbasilika 34.
— Holbein der Aeltere. Selbstporträt. Paulusbasilika 39.
Holbein der Aeltere. Die Söhne Holbein des Aelteren. Paulusbasilika 40.
— St. Paulus' Bekehrung und Taufe. Paulusbasilika 42.
— Mutter Holbein. Paulusbasilika 43.
— Vater Holbein mit Prosy und Hans. Paulusbasilika 45.
— St. Paulus' Taufe. Paulusbasilika 47.
— Krönung Mariä. Detail. St. Maria Maggiore 50.
— Die Basilika St. Maria Maggiore. Gesamtansicht. Kgl. Galerie zu Augsburg 53.
— Krönung Mariä. St. Maria Maggiore 56.
— Krönung Mariä. St. Maria Maggiore 57.
— St. Dorothea mit Christuskind 62.
— St. Dorothea mit Christuskind. St. Maria Maggiore 63.
— Engel. St. Maria Maggiore 67.
— Engel. St. Maria Maggiore 67.
— Geburt Christi. St. Maria Maggiore 69.
— Paulusbasilika. Gesamtansicht. Kgl. Galerie zu Augsburg 74.
— Saulus' Gefolgschaft. Paulusbasilika 77.
— St. Paulus als Täufling. Paulusbasilika 79.
— St. Paulus im Gefängnis. Paulusbasilika 80.
— St. Paulus lehrend. Paulusbasilika 81.
— Thekla. Paulusbasilika 83.
— Der Abschied der Apostelfürsten. Paulusbasilika 89.
— Mann mit Federhut. Paulusbasilika 91.
— St. Paulus' Begräbnis. Paulusbasilika 93.
— Bärtiger Kardinal. Paulusbasilika 94.
— St. Paulus' Haupt auf der Bahre. Paulusbasilika 96.
— Ecce homo. Paulusbasilika 99.
— Scherge aus der Dornenkrönung. Paulusbasilika 101.
— Pilatus und ein Ratsherr. Paulusbasilika 102.
— Zwei verhandelnde Juden. Paulusbasilika 103.

Handzeichnungen:

Holbein der Aeltere. Kaiser Maximilian 21.
— Kunz von der Rosen 22.
— Jakob Fugger. Profil 22.
— Jakob Fugger. Dreiviertelansicht 23.
— Bürgermeister Artzt von Augsburg 24.
— Abt Konrad Mörlin von St. Ulrich zu Augsburg 25.
— Abt Johann Schrott von St. Ulrich in Augsburg 25.
— Zunftmeisterin Schwarzensteiner 26.
— Bärtiger Kopf 44.
— Papst Innocenz VIII. und andere Skizzen des älteren Holbein 95.

Meister L. F. Zwei Pilger am Kirchenportal vor San Lorenzo 13.
— Der Judaskuss. Basilikenbild von S. Lorenzo u. S. Sebastiano 36.
— Christus und Judas 215.
— Ein Scherge 216.
— Das Basilikabild von San Lorenzo und San Sebastiano 217.
— Die Basiliken San Lorenzo u. San Sebastiano 218.
— St. Stephan 219.
— St. Laurentius 219.
— St. Sebastian 220.
— Ein Pilger am Eingang der Katakomben 220.
— St. Helena in Jerusalem 221.
— Die Kreuzesprobe 221.
— St. Helena empfängt die hl. Nägel 222.
— St. Helena übergiebt das Kreuz dem Kaiser Konstantin 223.
— St. Helena 224
— Kaiser Konstantin 224.

Pinturicchio. Gemalte Kandelaber im Appartamento Borgia des Vatikan. Rom 3.
— Papst Alexander VI. Appartamento Borgia. Rom 4.
— Auferstehung Christi und der knieende Papst. Appartamento Borgia. Rom 9.

Verschiedenes:

Thür im Appartamento Borgia des Vatikan. Rom 5.
Initiale von der Gedenktafel im Maximiliansmuseum zu Augsburg 28.
Swoboda, Heinrich. Das vatikanische Bronzemedaillon mit den Bildnissen der beiden Apostelfürsten.
Restaurierte Ansicht der beiden Apostelporträts 87.
Die Jubiläumsmünze von 1500. Vorderseite. Papst Alexander VI. Rückseite. Eröffnung der Porta santa 113.
Altchristliche Inschrift in der Ursulakirche zu Köln 200.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01043 8733

MEIJER ELTE
The Hague